27 martie – ZIUA MONDIALĂ A TEATRULUI

VACLAV HAVEL
președintele Republicii Cehe, autor dramatic

mesaj internațional

TEATRUL „REGINA MARIA” -1- BIHOR - ROMÂNIA

RĂZBOIUL FĂRĂ ARME

Pentru prima oară în istoria omului, pe planeta noastră se întinde o civilizație globală și unică. Orice eveniment ar avea loc și oriunde s-ar petrece, el va avea consecințe favorabile sau nefaste pretutindeni și pentru toată lumea. Bineînțeles, această civilizație cuprinde un mare număr de națiuni și de etnii, cu obiceiuri și tradiții diferite, o mulțime de ansambluri culturale mari sau mici, multe universuri religioase, mai multe tipuri de culturi politice diferite. În același timp, apare evident că, cu cât aceste comunități multiple se apropie mai mult unele de altele și cu cât sunt ele silite să accepte un comportament și valori unice, cu atât devine manifestă nevoia lor de a-și întări apărarea propriei identități naționale, rasiale, culturale sau a propriilor valori tradiționale în general. Multe conflicte amenințătoare din lumea de azi se pot explica tocmai prin acest fenomen: cu cât suntem mai apropiați unii de alții, cu atât mai limpede observăm deosebirile dintre noi. În același timp, trăim fenomenul prăbușirii diferitelor sisteme politice artificiale. Fie că acestea au provenit din colonialism sau din bipolaritate, lumea e pe cale de a deveni cu adevărat multiculturală și multipolară și caută o ordine nouă, justă și potrivită epocii sale.

Consecința acestor fapte este tensiunea dramatică din lumea de azi. În multe locuri de pe planeta noastră, oamenii se opun conviețuirii unora cu ceilalți și, totuși, singura noastră speranță nu este decât să se ajungă la o astfel de conviețuire.

Este falsă ideea că televiziunea, filmul, magnetoscoapele și alte produse moderne ar pune sub semnul întrebării importanța teatrului. Aș spune că, dimpotrivă, teatrul – mai bine decât orice alt mijloc de expresie – ne ajută să dezvăluim în mod convingător tot ceea ce e sumbru și amenințător, dar și tot ceea ce e luminos și dătător de speranță.

Pentru că, în cadrul civilizației dezumanizante și tehniciste de azi, teatrul este una dintre insulele importante de autenticitate omenească. El este tocmai ceea ce trebuie apărat și cultivat cu strășnicie, pentru ca această lume să nu sfârșească rău. De fapt, această lume de megamașini și megabirocrații anonime are neapărat nevoie de întoarcerea la o subiectivitate umană de neînlocuit, are nevoie de o personalitate umană concretă, de conștiința umană concretă. Numai omul, cu responsabilitatea sa reînnoită și cu conștiința concordanțelor, care-i este proprie, poate ține piept primejdiilor ce amenință lumea, și nici o rețea de computere, fie ele cele mai sofisticate, nu poate să i se substituie. Speranța lumii se bazează pe reabilitarea ființei umane.

Într-adevăr, teatrul nu e numai o formă de expresie printre altele. El este singura expresie prin care omul se adresează unui alt om, în fiecare zi, acum și mereu. De aceea, teatrul nu este numai un loc în care se povestesc întâmplări. El este un loc de întâlniri între oameni, un spațiu al unei existențe umane autentice, care se depășește pentru a aduce mărturie despre lume, despre sine însăși; este un loc al unui dialog viu, unic și inimitabil, care vorbește despre societate și despre tragediile ei, despre om, despre iubirea sa, despre răul său și despre ura sa. Teatrul e un focar spiritual al comunității umane, punctul de cristalizare a vieții ei spirituale, e un spațiu al libertății și al consimțirii ei.

Cred cu tărie că, în civilizația tehnică globală, formată din atâtea culturi particulare și amenințate de conflicte, teatrul este un ziditor de speranță și o lupă prin care se întrevede viitorul. Nu pentru că ar arăta lumea mai bună decât este ea în realitate, ci pentru că redă speranța de a asista la renașterea omenirii. Pentru că, dacă teatrul este locul de comunicare liberă între oameni liberi despre misterul lumii, el arată calea ce duce la toleranță, la respectul reciproc, la respectul față de miracolul ființei.

Vă invit pe toți, oameni de teatru, să vă gândiți în aceste clipe la colegii voștri din Sarajevo. Ei fac ceea ce spun eu aici: prin libertatea de spirit, cultivând dialogul, creând spațiul unei comunicări concrete între oameni, ei luptă împotriva îngrozitorului război care face ravagii în țara lor. Purificatorii etnici și violatorii aruncă lumea înapoi, spre trecutul ei cel mai întunecat. Oamenii de teatru, care dialoghează cu spectatorii lor despre dramele lumii de azi și despre dramele sufletelor, arată viitorul. Paralel cu războiul pe care ni-l arată televiziunea, are loc un alt război la Sarajevo. Un război fără arme, între cei care-i urăsc și-i ucid pe alții pentru că sunt diferiți, și oamenii de teatru care subliniază natura unică a ființei umane și fac posibil dialogul. Oamenii de teatru trebuie să iasă învingători din acest război. Pentru că ei arată viitorul ca pe un dialog senin între indivizi și societăți, asupra misterului lumii și al ființei.

Acești oameni de teatru slujesc pacea și ne amintesc că teatrul are un sens. ■

DUMITRU SOLOMON

ÎNTÂLNIRILE A DOUĂ SPIRITE ESENȚIALE

ANTITEZE

Întâmplările au coincis aproape. Două dintre marile spirite românești ale acestui sfârșit de mileniu s-au întâlnit, s-au întâlnit din nou, de această dată în pace. În pace și onor. Sunt spirite în ambele înțelesuri ale cuvântului, în cel fundamental și în cel derivat, metaforic, figurativ. În Franța se stingea, la optzeci și șase de ani, **Eugen Ionescu**, celebrat de o lume întreagă, în România, numai în România, se aniversa o sută de ani de la nașterea lui **Camil Petrescu**.

Prima lor întâlnire a fost ca o ciocnire între doi nori imenși, unul cu sarcină electrică pozitivă, celălalt cu sarcină electrică negativă. S-au produs descărcări, tunete, fulgere, trăsnete. În „Nu", Eugen Ionescu experimentase un joc al inteligenței – așa îl numea – prin care demonta și pulveriza, între altele, un roman al lui Camil Petrescu, unul dintre marile romane ale prozei românești interbelice. Camil Petrescu, scriitor de profunzime și inteligență, n-a înțeles jocul sau nu l-a agreat. La urma urmei, cărui creator poate să-i placă un astfel de joc, oricât de inteligent, când obiectul jocului este creația proprie? Se spune că, după plecarea lui Eugen Ionescu în Franța, Camil Petrescu ar fi exclamat: „De frica mea a fugit!". În felul ăsta, oral, și-a răzbunat el orgoliul lezat.

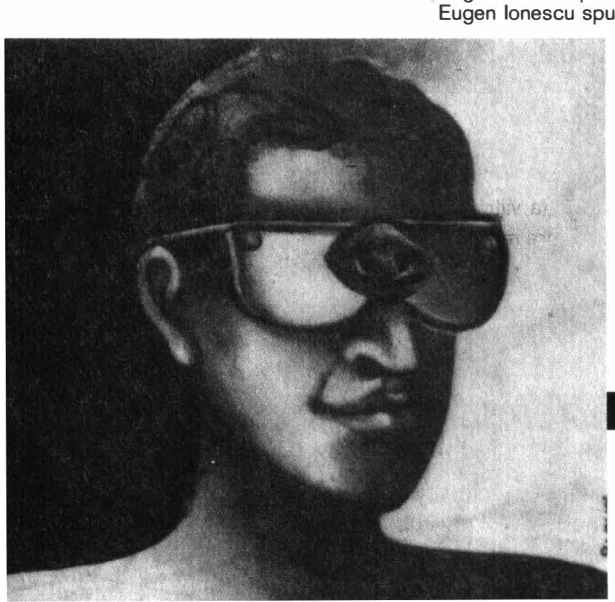
Este evident că Eugen Ionescu, scriind „Nu", nu și-a urît obiectul jocului, așa cum nu i-a disprețuit pe Camil Petrescu sau pe Tudor Arghezi. Spiritul său contestatar-jucăuș-filosofic era mai presus de fanatism, de judecăți și sentimente categorice, totale, definitive. Dar, dincolo de dispoziția ludică, ce presupunea pentru el clătinarea valorilor recunoscute, era și altceva în acel gest al lui Eugen Ionescu: privirea din partea opusă a unui paradox existențial. Camil Petrescu ne-a arătat în mai toată opera sa **relativul absolutului**, de unde și sfâșierea tragică. Eugen Ionescu, uitându-se din partea cealaltă, a constatat **absolutul relativului** și, firește, de aici, altă sfâșiere tragică. Care e deosebirea? Deosebirea este că, fire patetică și încrâncenată, Camil Petrescu a văzut doar dimensiunea gravă a incompatibilității, în timp ce Eugen Ionescu a fost sensibil deopotrivă la comicul grotesc al incongruenței. Camil Petrescu vedea platonician, Eugen Ionescu – einsteinian.

Drama personajelor lui Camil Petrescu este că au văzut idei, că s-au lăsat vrăjite de jocul ielelor și, în acest fel, și-au pierdut simțul relativului, implicit simțul realului. Ele nu pot concepe un compromis, un cerc pătrat, o muscă în farfuria cu mâncare, un ministru al Justiției asasin, un surâs ambiguu al iubitei, când, în realitate, existența se compune din compromisuri, cercuri pătrate, muște în mâncare, surâsuri ambigue și – perioada fascistă și cea comunistă o demonstrează fără echivoc – miniștri (de toate felurile) asasini. Inadecvarea la realitate îi dezarmează pe văzătorii de idei, absolutul decăzut în relativitate le distruge sistemul de valori și, în cele din urmă, le pulverizează personalitatea. Nimeni nu s-a gândit vreodată să ancoreze în Steaua polară, spune un personaj cu picioarele pe pământ dintr-o dramă camilpetresciană. Ei bine, ei, acești vrăjiți ai ielelor, acești oameni-idee s-au gândit, iar eșecul i-a aruncat în plină tragedie.

În tabăra cealaltă, Eugen Ionescu a văzut cu totul invers: absolutizarea relativului, automatizarea, ideologizarea și fanatizarea individului, a colectivităților, clișeul înălțat la rang de lege, egoismul pustiitor, egoismul sacralizat. Eugen Ionescu vorbește despre „sistematologia ideologică ce absolutizează relativul, dorind să creeze din subiectivitate o realitate obiectivă". Această lume a cercurilor pătrate, a oamenilor-rinoceri, a **eu**-lui anulându-l pe **nol** și a lui **nol** sugrumându-l pe **eu**, a obiectelor invadând viața nu este mai puțin tragică decât lumea amăgiților de idei. Eugen Ionescu are simțul relativului, al realului și, ca și Caragiale, al monstruosului. Tragismul său capătă nu o dată mișcare comică și expresie grotescă.

Și acum – paradoxul. Cu cât personajele lui Camil Petrescu sunt mai ne-realiste (în sensul că sunt abstrase realității), cu atât mai realiste sunt piesele sale. În schimb, personajele realiste ale lui Eugen Ionescu acționează în piese ne-realiste, absurde. Din aceste contraste rezultă drama, și într-un caz și în celălalt, dar și potențialul comic.

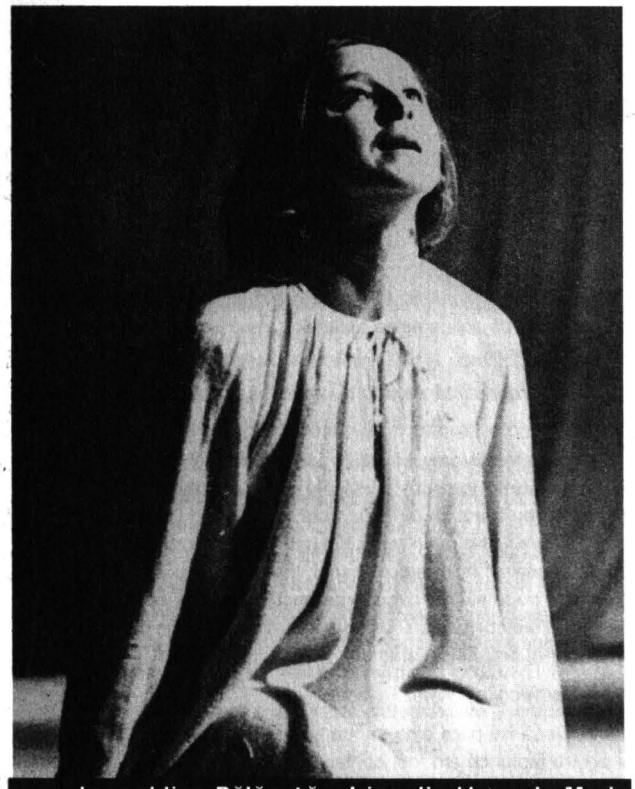
Și, totuși, adversitatea celor două moduri de a privi raportul dintre absolut și relativ este mai puțin tranșantă decât am lăsat să se înțeleagă. În fond, și în dramaturgia lui Camil Petrescu și în cea a lui Eugen Ionescu este vizibilă falia uriașă dintre individ și lume, o comunicare defectuoasă, nu o necomunicare. (Camil Petrescu nu-și pune problema, iar Eugen Ionescu nu crede în lipsa de comunicare: „Dacă aș fi crezut în lipsa de comunicare la modul absolut, n-aș mai fi scris niciodată. Prin definiție autorul este cel care crede în expresie".) La urma urmei, este vorba de eternul conflict între individ și colectivitate, între nevoia de libertate a omului și presiunea socială asupra lui, care acționează constrângător, adeseori sufocant. La Camil Petrescu eliberarea se produce prin sinucidere (poetul Ladima, ziaristul Gelu Ruscanu), la Eugen Ionescu prin renunțarea la efortul de a gândi și prin repetarea automată a unor sloganuri. Eugen Ionescu spune despre personajele sale: „Personajele mele nu gândesc. Sunt despărțite de propria lor viață. Trăiesc într-o lume a impersonalului, într-o lume a colectivității, într-o societate colectivistă, care nu poate fi interpretată strict ca societate colectivă comunistă; deoarece societatea burgheză capitalistă este și ea colectivistă".



Dacă există o problematică asemănătoare a celor două tipuri de personaje, camilpetresciene și eugenionesciene, asta se datorează faptului că amândoi scriitorii au apăsat pe resortul dramatic fundamental, descoperit încă de grecii antici și constând în lupta dintre om și oameni, dintre om și zei, dintre mecanismul-om și mecanismul-lume. Ceea ce îi deosebește sunt unghiurile opuse de abordare a conflictului, temperamentele neasemănătoare, limbajele diferite, ba chiar și limbile diferite în care au scris. Dincolo, însă, de aceste mari deosebiri dintre ei, Camil Petrescu și Eugen Ionescu sunt doi dramaturgi **esențiali**. ■

LEOPOLDINA BĂLĂNUȚĂ:
„Oamenii au ajuns să iubească puterea...“

Când cunoşti strălucita carieră a unui actor aproape de la primele roluri, când i-ai urmărit – fascinat – creaţiile scenice în unele dintre cele mai importante spectacole, nu numai ale sale, ci şi ale vieţii teatrale româneşti din ultimele trei decenii, pare a nu fi chiar atât de greu să te opreşti la câteva întrebări esenţiale privind viaţa şi profesiunea actorului. Totul depinde însă de personalitatea acestuia. De pildă, când doamna Leopoldina Bălănuţă te primeşte în locuinţa-i din str. Grigore Mora nr. 33, nu altfel decât cu o extraordinară francheţe omenească, în faţa căreia devii tu însuţi tentat să-ţi dezlegi sufletul, întrebările strict „profesionale“ trec automat pe un plan secundar, aşteptând cuminţi să le vină, poate, rândul. E mult mai importantă discuţia ca atare, vizând nu doar condiţia teatrului, ci şi a culturii şi a vieţii noastre sociale în general.



Leopoldina Bălănuță – Irina din Matca de Marin Sorescu la Teatrul Mic (regia: Dinu Cernescu)

■ ...Eu nu cred că o societate în care se spune că economia de piaţă începe să funcţioneze pe criterii normale poate să aducă în stare de batjocură truda unui creator. Nu cred. Având acces la informaţii, poţi totuşi să compari şi nu se poate trage decât trista concluzie că se face totul pentru compromiterea ideii de economie de piaţă şi de regândire, de reaşezare a pilonilor edificiului social pe criterii „normale“.

Creatorii trudesc. Dar cine apreciază? Cine are cântarul? Cine face preţul? Cred că aici e problema de fond. Când atâtea legi, care ar fi atât de necesare în clipa de faţă, inclusiv legea sponsorizării, nu funcţionează, e aproape normal ca în final lucrurile să fie hibride, lăsate la jumătatea drumului sau compromise din capul locului.

Nu se pot aplica principii noi pe structuri vechi. Şi structurile nu pot fi doar restaurate, ci trebuie schimbate.

Ar trebui să nu se mai mimeze nici pluripartitismul, nici formele democratice de societate, ci să se recunoască, făţiş, ceea ce este: partid unic de guvernământ, liber ales, care are toate poziţiile-cheie din acest stat. Măcar am şti o treabă. Am şti şi cine ne conduce, şi pe cine trebuie să tragem la răspundere când lucrurile nu merg cum trebuie. Altfel, se repetă greşeala care ne-a sufocat decenii de-a rândul. Sunt două politici: una pentru exterior şi alta pentru interior. Iar diferenţa dintre ele începe să fie mai flagrantă acum decât în trecut.

Tac. Tăcem împreună. Sunt prea multe evidenţe, la tot pasul, pentru a mai încerca măcar să nuanţezi lucrurile. Din bibliotecă ne privesc fotografii din spectacole. Poldi e alături de Rauţchi, de Rebengiuc, de Vasile Niţulescu, de George Constantin. Două fotografii sunt din ***Oameni sărmani*** *după Dostoievski, în regia lui Ion Barna. L-am cunoscut, i-am fost redactor la câteva montări proprii şi transmisii TV. Aşa încât întrebarea mea sună astfel:*

❑ *Cum vă explicaţi că sunt uitaţi complet oameni care au însemnat ceva, nu numai în teatrul TV, ci şi în cultura acestei ţări, cum au fost Ion Barna şi Petre Sava Băleanu, ca să amintim doar doi regizori?*

■ Un neam care îşi permite asemenea neglijenţe riscă să fie el însuşi neglijat de toate celelalte neamuri de pe planeta asta. Pentru că funcţionează această păgubitoare impresie, că numai cei care trăim momentul de acum suntem mari şi tari şi avem virtuţi. De fapt, lucrurile se petrec ca şi în existenţa unui om. El nu poate trăi decât dacă are trecut, prezent şi viitor. A exclude din ecuaţie unul din termeni devine până la urmă o cumplită infirmitate.

Oamenii de care aţi pomenit sunt tocmai aceia care aveau cultul respectului faţă de trecut, considerând că numai aşa se poate edifica viitorul. Şi sunt tocmai aceia care îşi dădeau seama ce i se întâmplă acestei naţii: i se aminteşte forţat un anumit trecut, i se flutură în zare un viitor de obicei „foarte luminos“, dar e constant văduvită de prezent. Iar ei tocmai prezentul voiau să-l facă foarte viu şi foarte acut, pentru a avea dreptul să devină amintire. Şi cărămidă pentru viitor. Neglijenţa este atât de desăvârşită, încât cred că foarte puţine dintre peliculele realizate de ei ar mai putea fi date pe post. Erau spirite foarte luminate şi chiar se poate spune despre ei că făceau parte din galeria spiritului european.

❑ *Aţi lucrat cu mari regizori, ca Radu Penciulescu, Crin Teodorescu...*

■ ...Ion Cojar, Cătălina Buzoianu, Silviu Purcărete, Andrei Şerban, Cristian Hadjiculea...

❑ *...ce au însemnat ei în viaţa dumneavoastră profesională?*

■ Cei mai mulţi dintre ei au însemnat prezenţa în existenţa mea a unor oameni cu totul remarcabili. Şi fiecare în parte – o părticică din alcătuirea mea, în primul rând ca om şi apoi ca artist.

❑ *Aţi putea sau aţi dori să-i caracterizaţi succint pe fiecare?*

■ Sigur că fiecare poate fi caracterizat, dar toţi au ceva comun: o natură nobilă. Nu exagerez. Naturi princiare prin felul lor de a exista în lume. Într-un fel, şi-au câştigat dreptul să fie exemple

umane. Pe o rază mare în jurul lor nu începea nimic derizoriu, vulgar, contrafăcut. Un soi de verticalitate exemplară i-a caracterizat pe toţi. Discreţie, delicateţe şi, până la urmă, un mare talent şi o mare vocaţie a trudei cu ei înşişi şi cu cei din jur.

❑ *Vă ascult şi aproape nu-mi vine să cred că, după atâţia ani de când vă cunosc, abia sunt la primul interviu cu dumneavoastră, iar nu la al cincilea, cum poate ar fi trebuit.*

■ Poate că n-ar fi fost rău. Sunt anumite lucruri – chiar în lumea teatrului – care ar trebui să fie mult mai prezente, pentru a face posibilă acea formă de solidaritate umană capabilă să contracareze cealaltă formă de solidaritate, ticăloasă şi nocivă. De ea ne izbim la tot pasul şi în forme din ce în ce mai îngrijorătoare şi mai agresive.

Uite, eu nu pot să uit că primul spectacol cu o operă remarcabilă a lui Marin Sorescu a fost făcut de Andrei Şerban, împreună cu un mare actor, George Constantin, şi o mare scenografă, Florica Mălureanu. E vorba de Iona, pe care l-am văzut într-o seară de Paşti. Impresia a fost atât de puternică încât, după decenii, nu pot să-l uit. Ei bine, ce cataclisme umane s-au produs în aceste decenii care au trecut, de fac posibil faptul ca Andrei Şerban să fie debarcat din fruntea Teatrului Naţional tocmai de Marin Sorescu?

❑ *Sunt şi alte numiri care au intrigat nu numai presa, ci şi o bună parte a oamenilor de cultură. Dumneavoastră însă aţi jucat în* **Matca**, *pe scena Teatrului Mic, apoi la Televiziune şi ştiţi ce partitură extraordinară oferea acest text pentru o actriţă.*

■ Tocmai de aceea sunt consternată să văd că acelaşi om poate face lucruri atât de diferite. Când eşti un mare scriitor, un mare poet şi un mare dramaturg, nu poţi să nu ai propria-ţi scară de valori. Cum s-o laşi contrazisă de atâtea fapte voite sau acceptate?

❑ *Poate vă va răspunde domnul Marin Sorescu. Eu aş vrea să ne întoarcem puţin la strălucita pleiadă de actori care v-au fost parteneri pe scenă. I-aş aminti pe Victor Rebengiuc, George Constantin, Gh. Ionescu-Gion, Vasile Niţulescu, Constantin Rauţchi, Gheorghe Cozorici... Ce aţi apreciat mai mult la aceşti parteneri?*

■ Tot relaţia omenească, fără de care nu e posibil miracolul teatral. Fiecare în parte mi-a rămas prieten, în primul rând.

❑ *Totuşi, din punct de vedere strict profesional, ce calităţi primează?*

■ În primul rând cele omeneşti, pentru că devin, printr-o metamorfoză posibilă numai în marile acte de creaţie, virtuţi extraordinare. De pildă, faptul că în viaţă te poţi uita în ochii unui om pentru a-i spune ceva şi eşti sigur că el te înţelege. Ei bine, pe scenă, acest fapt, această capacitate devine de zece ori mai mare. Ce mai apreciez la partenerii mei? Migala, truda, alungarea oricărei tentaţii de superficialitate. Toţi au avut această înclinaţie de a fi înlăuntrul fenomenului artistic, nu la suprafaţa lui, chiar dacă era poate de mai mare efect.

❑ *Aţi fost şi profesoară de teatru?*

■ Am fost de două ori, dar nu mai pot, pentru că îmi ocupă mult prea mult timp. E o meserie care cere exclusivism, ca să te poţi ocupa cum trebuie de creşterea studenţilor tăi. Căci trebuie să-i urmăreşti în tot ceea ce ţine de devenirea lor. Cere timp. Până acolo încât trebuie să te duci cu ei şi la expoziţii, şi în sălile de concert. Adică să nu se mărginească totul la orele de curs. Să-ţi permiţi răgazul să-i primeşti la tine în casă, să te duci la ei în casă. Aşa văd eu treaba şi aşa am şi făcut-o, deşi am plătit-o cu un preţ atât de scump, încât efectiv am ajuns în spital. Fizic am obosit foarte rău, chiar dacă sufleteşte a fost pentru mine un mare câştig. Îmi place foarte mult să trăiesc între oameni tineri. Şi ştiţi de ce? Pentru că preţuiesc la ei faptul că nu vor să ne semene întru totul. Asta, ca formă superioară de respect din partea lor, faţă de noi.

❑ *Un capitol aparte din viaţa dumneavoastră îl reprezintă poezia, recitalurile de poezie, în special din Eminescu şi din Nichita Stănescu. Poate deveni poezia starea existenţială a unui actor?*

■ Întrebarea dumneavoastră conţine şi răspunsul. Spectacolele de poezie (impropriu le-aş numi spectacole) fac parte din existenţa mea artistică numai în măsura în care ele – „întâmplător" – au avut totuşi loc pe scenă. Altfel, apropierea mea de poezie este o necesitate a fiinţei mele celei mai profunde. A fost forma mea de rugă. Eu, în gândul meu, spun poezia ca pe o rugăciune. Şi când mi-e greu, mă duc spre poezie. O spun în gând ca pe o rugă şi îi resimt efectul binefăcător. Poate e impropriu spus, dar e şi o terapie. Faptul că îmi permit să o spun în public nu este determinat de vreo urmă de orgoliu, ci numai de credinţa că, dacă mie îmi face bine, de ce n-ar face şi altora? De ce n-aş întinde atunci o mână, cu tandreţe, să-l invit pe semenul meu s-o ascultăm împreună? E ca şi cum aş asculta-o şi eu din nou, nu aş rosti-o. Ţin minte foarte multe situaţii în care, în felul acesta, miracolul s-a produs. Şi nu de puţine ori am simţit că solidaritatea sufletelor alese este posibilă ascultând împreună poezie.

❑ *Ce reprezintă pentru dumneavoastră Eminescu şi Nichita Stănescu?*

■ Mi-e foarte greu să explic „ce reprezintă". Cum să vă spun? Toate versurile lor sunt gândurile mele, numai că eu n-am fost înzestrată cu harul de a le da chip prin cuvânt. Dacă v-aş spune acum că am luat-o puţin razna şi nu mai pot suporta lumea asta atât de ticăloşită ar fi, desigur, banal. Eminescu spune altfel: „Şi în gându-mi trece vântul, capul arde pustiit, / Aspru, rece sună cântul cel etern neisprăvit... / Unde-s şirurile clare din viaţa-mi să le spun? / Ah! organele-s sfărmate şi maestrul e nebun!".

❑ *Iar Nichita?*

■ Dacă îmi pare bine că am apărut pe lume în acest timp este şi pentru faptul că am fost contemporană cu el. E mai bine să spun că *sunt* contemporană cu El. Pentru că nu pot vorbi la trecut despre Domnia-Sa.

❑ *Care vers din Nichita vă obsedează?*

■ În legătură cu acelaşi lucru, Nichita spune: „Sunt bolnav / Mă doare o rană, / Călcată-n copite de caii fugind". Şi mai spune: „Sunt bolnav de întreg universul"... Dar ce-mi stăruie obsesiv în minte este ultima lui poezie publicată: „Să ningă peste noi cu miei doar astăzi / Să ningă inima din noi / Noi niciodată nu am fost noroi / O spun şi mieii care ning pe noi." Copiii Revoluţiei au scris poezia asta pe zidurile Universităţii. Imaginile actuale, după patru ani, sunt incompatibile, pe retina mea, cu imaginile de atunci. Cum au avut ei puterea să scrie asta şi să moară, iar noi să trecem cu buldozerele nepăsării peste tot?

Răspunsurile actriţei sunt urmate de pauze lungi, de tăcere. Căci e greu să spargi placa de marmură a unor astfel de răspunsuri cu alte şi alte întrebări, de care, desigur, nu duci lipsă. Începi să te întrebi doar la ce folosesc...

❑ *Ce credeţi că a adus totuşi această „perioadă de trecere" pentru teatrul românesc, pentru dumneavoastră personal?*

■ „Perioadă de trecere" – spre ce? Ştim într-adevăr spre ce ne îndreptăm? Făptuim noi tot ceea ce trebuie făptuit ca să aflăm

foto: Dorin Stanciu

Medeea din O trilogie antică **la TNB (regia: Andrei Şerban)**

răspunsul? Nu cumva o lungim la nesfârşit, într-o confortabilă stare de incertitudine?

❑ *Ce simte un actor când asistă la continua şi progresiva degradare a teatrului în care şi-a zidit viaţa?*

■ E ca şi cum ar asista la degradarea şi dărâmarea casei în care stă şi chiar a propriei fiinţe. Ce putem face? Doar să dăm, eventual, interviuri! Şi asta, numai din convingerea că o deznădejde, o mare durere mărturisită mai pot face posibilă speranţa. Deşi... Oamenii au ajuns să iubească mai mult puterea în sine, decât ceea ce-ar avea fiecare de făcut pe lumea asta. E maladia societăţii noastre şi nu ştiu cum şi dacă o să-i găsim cândva leacul.

❑ *Cât de întâmplătoare – şi cât de determinante – credeţi că sunt întâlnirile din lumea teatrului?*

■ Din păcate sunt întâmplătoare, dar sunt foarte importante. În ultimul timp, de pildă, cea mai importantă pentru mine a fost, cum vă spuneam, întâlnirea cu Andrei Şerban. Sigur că, din păcate, a venit prea târziu. Mi-ar fi fost foarte necesară, ca exerciţiu al profesiei, cel puţin cu zece ani în urmă. Căci Andrei are un mod unic de abordare a acestei profesii, iar perioada de repetiţii a fost cu totul deosebită faţă de tot ce am trăit până acum. O repetiţie la un rol nu este numai pentru rolul respectiv. El îţi impune un exerciţiu permanent, necesar profesiei în totalitatea ei.

❑ *Sunt convins că nu se poate să nu vă preocupe dramaturgia românească şi incertitudinile prin care i-e dat să treacă. Dacă ar fi să jucaţi într-o piesă românească scrisă în 1994, în ce gen de piesă v-ar plăcea să jucaţi?*

■ Aveţi de-a face cu un actor care şi-a făcut profesia pe dramaturgie românească, în cea mai mare parte. De cele mai multe ori, această dramaturgie a fost socotită o corvoadă. Iar cei „pătaţi", în categoria cărora mă aflam, erau sistematic împovăraţi cu aceste „penitenţe" pe care ei, factorii de decizie, le credeau, cinic, chiar aşa, penitenţe. Ei sunt cei care aveau un dispreţ suveran pentru tot ceea ce, cu adevărat, ar fi grăit ceva despre naţia asta. Eu n-am socotit niciodată dramaturgia românească o penitenţă. Dimpotrivă, o socotesc, cu mândrie, cartea mea de vizită. Dar, din păcate, dacă până în '89 am avut texte care meritau tot efortul meu, din '89 parcă nu mai este acelaşi lucru. Am citit – e adevărat – câteva texte remarcabile, dar doar câteva. Cele mai multe, însă, voit sau nevoit, eludează tocmai problemele stringente ale clipei pe care o trăim, probleme cu care, zilnic, ne trezim în minte, şi care, când punem capul pe pernă, nu ne lasă să dormim. Îi asigur pe dramaturgii români că, atunci când voi găsi un text bun, vor găsi în mine un prieten, mai ales că statutul meu a rămas acelaşi. Eu, tot cu piesa românească.

❑ *Ce înseamnă să vrei să te faci actriţă?*

■ E o opţiune care te face să te înhami la o treabă absolut de neînţeles pentru nimeni. Adică să vrei să te autodistrugi, până la urmă, fie şi parcurgând această fantastică aventură a spiritului, care sunt vieţile personajelor tale? Să retrăieşti atâtea destine? Până la urmă tot iei asupra ta ceva din povara personajelor. Nu mai ştii care e graniţa dintre propria personalitate şi cea a personajelor tale. Şi câte destine – atâtea poveri. Pe care le primeşti de bunăvoie.

❑ *Dar dacă aţi avea din nou posibilitatea acestei opţiuni, tot actriţă v-aţi face?*

■ Eu tot actriţă m-aş face, dar dacă aş avea un copil nu l-aş face actor. Nu pot dori răul nimănui – şi cu atât mai puţin aş putea dori răul copilului meu. Mie aşa mi-a fost sortit. Şi fac numărătoarea inversă tocmai în această perioadă, pe care – cu voluptate, dar şi ca o supremă scuză – o tot numim „perioada de trecere". Iar acest sfârşit de carieră – pe care dumneavoastră l-aţi numit cu amabilitate a fi al unei mari actriţe a teatrului românesc – eu îl resimt ca pe un cumplit eşec. Vă rog să-mi permiteţi să nu vă spun de ce. A încerca să formulez un răspuns ar fi mult prea dureros pentru mine.

6 februarie 1994

VICTOR PARHON

N.R. – Socotind, probabil, că alternanţa întrebări-răspunsuri nu a surprins imaginea exactă a stării sale de spirit, actriţa Leopoldina Bălănuţă ne-a încredinţat spre publicare scrisoarea de mai jos, pe care am putea-o intitula, cu vorbele ei:

O DEZNĂDEJDE MĂRTURISITĂ

Dragul meu Andrei

Să mă ierți dacă îmi îngădui să-ți mai scriu din când în când, răpindu-ți astfel timpul și împovărându-te și cu gândurile mele.

Dar pentru mine este foarte necesar acest lucru. Este o gură de aer, pe care o trag adânc în piept și care mă ajută să nu mă sufoc.

Realitatea o resimt ca pe o agresiune permanentă, asupra întregii mele alcătuiri.

În stagiunea asta am jucat o singură dată **Livada**, *în luna octombrie. În noiembrie m-am îmbolnăvit și am stat aproape o lună internată. Am avut neplăceri cu șira spinării; sărmana de ea s-a străduit prea mult timp să rămână dreaptă, lucru probabil văzut și de cei din jur, și atunci s-au gândit să-i dea o lecție și cu o bâtă, armă atât de proprie semenilor mei, m-au atins în punctul cel mai sensibil. Andrei, dragul meu, toate bolile mele fizice au motivații sufletești. Așadar eu nu am nevoie de medicamente, ci de leacuri. Ei, eu cred că nu voi mai afla aceste leacuri, nicăieri.*

Deci, am avut spectacol în octombrie. Am avut bineînțeles mai întâi o repetiție. Și am avut un sentiment ciudat. Că intru într-o casă părăsită. Îmi sunau în urechi vocile acelea, ale noastre, care erau îndemnate de tine să scoată niște sonorități tulburătoare, atunci, când repetam **Trilogia**. *Îmi aminteam cum eram toți superbi în strădania noastră de a ne depăși propriile limite. Îmi aminteam de acea solidaritate sfântă, care făcea posibilă minunea.*

Îmi aminteam de primul spectacol, unde eu am avut fericirea să fiu spectator și să fiu transfigurată și bântuită de o senzație pe care nu o mai avusesem niciodată: că noi artiștii suntem asemenea zeităților, că suntem semnele lăsate de Dumnezeu pe Pământ, ca argument suprem că El există într-adevăr.

Și realitatea, cu brutalitate, m-a smuls din această amintire și m-am trezit aproape singură și părăsită, între niște semeni care-mi erau aproape străini, care parcă își pierduseră aura cu care au fost investiți de tine. Ei fără tine, noi fără tine nu mai suntem purtători ai unui rang nobiliar, nu mai purtăm pecete regală.

Singurul lucru care a rămas același erau doar vișinii singuratici, încremeniți parcă într-o clipă irepetabilă.

La acest spectacol am avut o asemenea emoție, încât îmi permit să spun că a fost, cred, prima oară când Liubov a avut imaginea pe care ai visat-o tu. Niciodată zborul nu a fost ca atunci și niciodată fuga din final nu a fost ca atunci. Replica: „să mai privesc o dată pereții, ferestrele. Biata mama, cât de mult îi plăcea să se plimbe prin camera asta..."

Nu mă gândeam decât la tine, Andrei. Tu erai Liubov, obligat de Lopahini să părăsești sfânta casă pe care o iubești. În sufletul meu, tu erai obligat să zbori cu o respirație sufocată de durere, undeva în lume.

Leopoldina Bălănuță – Ranevskaia din Livada de vișini **de Cehov la TNB (regia: Andrei Șerban), cu Gheorghe Dinică (Lopahin)**

Am suferit enorm după acel spectacol. Simțeam că se destramă firul acela atât de fin, care mai ține vie ființa mea. Și-atunci am simțit că tu nu ai să te mai întorci, pentru că nu vei fi lăsat să o faci. Îți amintești, Andrei, ce am spus la conferința de presă, ultima, când ai anunțat că ți-ai dat demisia?

Am spus atunci că vin rinocerii. Și au venit, Andrei, și au venit în hoardă, și au călcat cu brutalitate și vulgaritate și peste acea alcătuire atât de fragilă pe care tu, într-un nobil efort și transfigurare, ai făcut-o posibilă. Nerușinarea este atât de provocatoare, încât devine de nesuportat. Dar ceea ce mă înnebunește pe mine este indiferența semenilor, este obișnuința de a primi totul ca pe o fatalitate. Mă mir până la disperare: cum este posibil ca într-un interval atât de scurt de timp să se așternă uitarea, ca un praf gros, peste tot ceea ce am trăit atunci?

Și astfel, cu o bucurie deloc creștinească, îmi spun: Foarte bine, avem ceea ce meritam! În loc ca noi, împreună și fiecare în parte, să încercăm să desăvârșim ceea ce Jertfa mieilor ne-a dăruit cu generozitate și inocență, noi ne batem joc, întinând pământul pe care ei l-au înroșit cu sângele lor. Își va lua din nou Dumnezeu ochii de la noi dacă ne îngăduim, cu nesimțire și lașitate, ca, după ce am văzut lumina, să ne întoarcem din nou în imperiul umbrelor și al tenebrelor. Din nou îl alungăm pe Dumnezeu de pe aceste meleaguri și din nou, cu aroganță și nerușinare, se găsesc semeni care să se substituie Lui.

Din nou se instalează confortabil noi mântuitori, din nou ne-am trezit cu toții îmbarcați pe aceeași corabie. Fără îndoială că și această corabie se va scufunda, dar din nou vor trece decenii până când noii cârmaci ai corabiei își vor face suma, vor face cefe și burți și-și vor îndesa în buzunare arginții trădării noastre ca nație, ca aspirații, ca speranțe.

Nu este vesel ceea ce îți spun, Andrei, și din suflet te rog să mă ierți că îmi permit să picur, în alcătuirea ta atât de fragilă, stropii acestei otrăvi. Caută să scapi de efectele ei nocive, lucrând ca un mare artist al lumii, dând acestei lumi ceea ce înseamnă nestematele spiritului tău. Vor afla și conaționalii mei de victoriile tale, așa cum, în decursul acestui secol bântuit de demoni, au aflat și de nestematele lui Brâncuși, Eliade, Cioran, Enescu, Ionescu, care nu au fost alungați de comunism, ci de semeni, dragul neu Andrei, de semeni.

Ce frumos îmi scrii tu: ieșirea din apocalips e încă posibilă.

Te cred, Andrei. Și eu voi trudi pentru aceasta, cât mă vor ține puterile. Îți promit, dragul meu prieten.

Știu că ești împovărat de o insuportabilă durere. Dă-mi o parte din ea mie. Dacă simți nevoia să aprinzi o lumânare la mormântul părinților, aprinde-o în gând și ei vor ști că te gândești la ei. Dacă ți-e dor de Marea Neagră, du-te pe malul oceanului, cuprinde-l cu ochii până în zare și închipuiește-ți că ești pe malul Mării Negre și pe malul ei vei fi. Dacă ți-e dor să-mi strângi mâna, cuprinde în palme mâna unui prieten și a mea va fi. În spirit totul este posibil. El e peste tot.

Te iubesc, dragul meu prieten, îți sunt foarte recunoscătoare pentru tot ceea ce mi-ai dăruit, dar mai ales pentru ceea ce ai vrea încă să îmi dăruiești.

Noi suntem foarte aproape unul de celălalt. În spirit, totul este cu putință.

Poldi

P.S. Tu din când în când să-mi scrii doar câteva rânduri. Te rog.

Mai bine nu spuneam ce-am spus atunci la conferința de presă, pentru că mi-e teamă că Nichita a avut dreptate când a spus: „cuvântul atrage realul" sau cum spune Biblia: „Întâi a fost cuvântul".

POMUL LĂUDAT ȘI SACUL CU PREMII

Cursul obișnuit, mai domol sau mai zglobiu, al vieții noastre teatrale a fost animat, la finele anului '93 și începutul lui '94, de câteva evenimente festive; mai precis, decernări de premii.

Luna noiembrie ne găsea în febra Festivalului Național. În ziua de Ajun al Crăciunului – dedicată, de regulă, robotelilor prin bucătărie, cozilor la apă minerală sau împodobirii bradului –, am lăsat totul baltă și am alergat să vedem cine va lua Premiile „Lovinescu". Pe 27 ianuarie, Palatul Elisabeta găzduia decernarea Premiilor Criticii, pentru ca, numai patru zile mai târziu, UNITER să ne invite la fastuoasa-i Gală, cu papioane, strass-uri și VIP.

Au mai fost și alte festivități, cu o pondere ceva mai modestă, mediatizate mai puțin. Un exemplu: premiile oferite de Fundația Giugaru.

Care este cauza acestei avalanșe de spectacole de gală? Nu sunt totuși prea multe? Sau sunt prea puține? Sunt ele semnul unui interes crescând al sponsorilor pentru lumea artiștilor, sau sunt, cumva, simptomele unei agitații, ale unei curioase frisonări a breslei teatrale? Ce opinii au premianții despre premiile lor? Juriile au luat decizii juste sau există contestări? În lumea occidentală – după care tânjim și spre care năzuim – care sunt obiceiurile?

Aceste întrebări au fost, sau doar au vrut să fie, zone de interes ale anchetei noastre, în realizarea căreia ne-am lovit de un impediment neașteptat: foarte mulți actori, regizori, directori de teatre, cu delicatețe și diplomație, au refuzat să ne răspundă. După zile de căutări disperate, am reușit, cu chiu-cu vai, să găsim câțiva „temerari" care ne-au împărtășit următoarele opinii:

NICOLAE MANOLESCU

– Care credeți că trebuie să fie menirea premiilor? Cum se întâmplă în țările civilizate?

– În toată lumea se acordă premii și ele sunt chiar numeroase. Putem spune că din acest punct de vedere am intrat și noi în normalitate. Dacă uneori se întâmplă să se acorde distincții acelorași actori, regizori sau scenografi este pentru că ele sunt oferite de instituții diferite și de jurii diferite.

UNITER este o instituție care și-a dovedit deja prestigiul și care cuprinde crema teatrului românesc. Anul acesta, premiile Galei UNITER s-au acordat după metoda occidentală, existând două jurii, unul de nominalizări și unul de premieri propriu-zise. Fiecare nominalizare poate fi considerată un premiu potențial, pretutindeni în lume. Juriul de acordare a premiilor s-a mișcat exclusiv în cadrul nominalizărilor, deci nu a fost răspunzător de felul cum a fost făcută alegerea inițială. El a avut misiunea foarte dificilă de a alege un singur nume din două, trei, uneori șase nominalizări.

– Ce părere aveți despre opțiunile juriului de nominalizări?

– În general au fost bine făcute. Personal pot spune că aș mai fi ales câte ceva. În spectacolul **Ghetou**, de la Național, existau cel puțin încă doi actori, Alexandru Bindea și Mircea Rusu, care poate ar fi meritat să fie nominalizați. Pe de altă parte, unele din criteriile care s-au aplicat la nominalizare sunt discutabile. Cred că nu putem da un premiu de debut indiferent de specializare: actori, actrițe, regizori. Poate că ar fi bine, pentru viitoarele premii, să se facă distincția între regie, rol masculin și rol feminin. Altfel devine dificilă aprecierea. Nu se poate face o sumă corectă atunci când cantitățile adunate sunt diferite. Sigur, nu există jurii infailibile. Aceste jurii de nominalizări ar fi putut stabili criterii ceva mai precise. Opțiunea însă o putem stabili sau contesta la nesfârșit.

– Ce criterii considerați că au funcționat la Gală, în alegerea premianților?

– Criteriul a fost, fără îndoială, valoric. Cu excepția a două-trei cazuri, s-au ales spectacolele cele mai importante. Din păcate, juriul de premiere a fost pus însă și în situația delicată de a acorda premii unor spectacole despre care nu se știa foarte bine pe ce criterii au fost selectate. De exemplu, pentru spectacolele de teatru radiofonic și de teatru TV. De ce premiem un spectacol de teatru TV? Pentru autor sau pentru regizor? Dacă pentru regizor, ar fi trebuit să transferăm spectacolele de teatru TV la secțiunea regie. Există un anumit specific al teatrului de televiziune? Care este acest specific, dacă el există și mai ales dacă era acoperit de spectacolele selectate rămâne o problemă deschisă. Consider că oamenii care au intrat în aceste jurii sunt competenți. Nu pun la îndoială gustul lor sau talentul. Sigur că în unele cazuri au fost semne de întrebare. De exemplu, în cazul Premiului Criticii, oferit de Secțiunea română a Asociației Internaționale a Criticilor de Teatru, organism care, după știința mea, este desființat printr-o hotărâre de resort a Asociației Internaționale din care face parte*. Totuși, ei se comportă ca și cum ar exista în continuare. Dar, mă rog, asta este treaba lor.

– Ați fi acceptat invitația de a participa în juriul unei alte instituții care a oferit premii?

– Nu mi s-a propus. Îmi este greu să vă răspund. În nici un caz nu aș fi participat în condițiile în care instituția nu mi s-ar fi părut suficient de reprezentativă și de prestigioasă. Dar am fost chemat numai la UNITER și am acceptat pentru că eu cred că UNITER este o instituție remarcabilă, cu o activitate care s-a impus.

– În juriul de premieri din care ați făcut parte, s-a pus problema de a nu oferi premiul unei persoane pentru că a fost distinsă de o altă instituție?

– Nu, noi am convenit cu tot sufletul (sau numai o parte din el, trebuie să recunosc) să acordăm premii pentru ceea ce ni se pare nouă a fi cel mai reușit lucru în domeniul respectiv, fără să ținem seama de alte premii. Pentru că, ținând cont de premiile anterioare, orice juriu care nu se află în situația de a fi primul este nevoit să acorde distincții de rangul doi sau trei, numai pentru că cei mai importanți oameni de teatru au fost deja premiați. Ca în orice juriu, au funcționat opțiunile individuale, experiența, răbdarea fiecăruia dintre noi. În mod normal, astfel de premii se acordă prin vot și juriul este solidar vrând-nevrând cu numele care a fost votat. Eu nu am ascuns faptul că în două cazuri am avut opțiuni diferite. L-aș fi preferat pe Marcel Iureș pentru premiul de interpretare masculină și pe Adriana Grand pentru cel de scenografie. Dar nu eu personal am acordat premiile, ci juriul. În rest, nu am avut divergențe mari de păreri. Dacă există erori majore, ele nu pot fi săvârșite decât de juriul de nominalizări, care ar fi putut lăsa pe dinafară un nume. Juriul de premiere, mișcându-se pe o alegere deja făcută, n-a avut cum să greșească fundamental, pentru că în principiu toți cei nominalizați au dreptul la premiu. Spun asta pentru că foarte multă lume a apărut supărată pe cei trei din juriul de premiere, pe motiv că nu sunt de meserie. Ca și cum noi am fi făcut altceva decât să punem degetul pe unul dintre cei selectați de specialiști!

MIRCEA RUSU

– Mircea Rusu, cu rolul Kittel din spectacolul Ghetou **te-ai impus în atenția publicului. Ai primit vreun premiu?**

– Da, la Festivalul Național de Teatru am luat un premiu din partea Fundației de Reconstrucție a Bucureștiului. Domnul Crin Halaicu a oferit suma minimă necesară și, în felul acesta, câțiva actori au obținut câte 150 000 de lei.

* În ziua decernării Premiilor Criticii, 27 ianuarie 1994, am primit la redacție, din partea UNITER, o înștiințare (datată noiembrie 1993) privind suspendarea de către AICT a Secției sale române. În cursul realizării acestei anchete, un Buletin informativ UNITER (nr. 3–4 / decembrie '93 –ianuarie '94) primit, de asemenea, la redacție ne-a înștiințat că: „În mod surprinzător, după trei luni de la această hotărâre a Com Ex-ului AICT, Secretariatul General al AICT a trimis un fax prin care se precizează că în Procesul Verbal din 7 noiembrie s-a strecurat o «regretabilă eroare» (!): nu este vorba de suspendarea activității Secțiunii române a AICT, ci doar de un apel la reconciliere în această lume dezbinată" *(n.r. „Teatrul azi")*.

– Te-al aşteptat ca şi la alte festivităţi să fii remarcat?

– Da şi nu.

– De ce da, de ce nu?

– Vedeţi, eu am terminat Institutul de Teatru de un timp relativ scurt şi numai de trei ani sunt în Bucureşti. Până la spectacolul **Ghetou** nu am avut un rol atât de important. Personajul Kittel este, cred eu, suficient de ofertant şi probabil acum se aşteaptă confirmări din partea mea. Deci cred că judecata juriilor a fost ceva de genul următor: „E adevărat că Mircea Rusu a făcut un rol bun, dar nu a venit încă momentul să sărim cu premiile pe el". Dacă voi mai juca încă un rol şi apoi încă unul cel puţin de valoarea celui din **Ghetou**, atunci poate voi fi mai îndreptăţit să mă aştept la un premiu.

Cred că un premiu confirmă faptul că munca actorului nu a fost în van. Este foarte plăcut să fii văzut şi apreciat. Actorii sunt ca nişte copii mari, ei trebuie stimulaţi.

– Şi aplauzele reprezintă stimulente...

– Sigur că da, numai că ele sunt, ca să zic aşa, cotidiene. Pe când un premiu atrage atenţia publică asupra omului premiat; creşte în felul acesta popularitatea, box-office-ul. Publicul este foarte sensibil la aprecierile pe care le fac cronicarii de teatru. Deci, în mod indiscutabil, ele au o mare importanţă.

– UNITER a operat, ca şi în alţi ani, cu sistemul occidental de nominalizări. Alte instituţii au oferit numai premiile. Cum crezi că este mai bine?

– N-am fost la Gala UNITER pentru că nu am primit invitaţie şi nu mi-am permis să intru la festivitate „pe la intrarea actorilor", ca să spun aşa. Cred că sistemul nominalizărilor este foarte bun pentru că aduce în atenţia publicului un număr mai mare de potenţiali premianţi. Oricum, un spectacol (un actor, o scenografie) nu poate mulţumi niciodată pe toată lumea. Nu de puţine ori mi s-a întâmplat să aud păreri extrem de diferite despre acelaşi spectacol, chiar diametral opuse. Specialişti care susţineau că este excelent şi specialişti care îl considerau execrabil. Şi unii şi ceilalţi fiind oameni care au văzut teatru poate de zeci de ani. Deci, citându-l pe Moromete, mai are rost să întrebi: „Pe ce te bazezi?"

– După rolul Kittel şi după premiul luat, ai primit o altă propunere din partea vreunui regizor?

– Indecentă?

– Nu indecentă, imediată.

– Am mai multe promisiuni tentante şi aştept cu nerăbdare să se treacă la fapte. Deocamdată, joc rolul Bertram din **Ondine**, în regia lui Horea Popescu.

ALEXANDRU BINDEA

– În suita de premii care s-au oferit la sfârşitul anului trecut şi la începutul acestuia, Alexandru Bindea nu s-a urcat pe podium, şi nici nu a fost nominalizat. Totuşi, publicul şi unii cronicari de teatru au remarcat rolul pe care îl joci în spectacolul Ghetou, **Welskopf. Îţi pare rău că nu ai fost distins?**

– Sigur că îmi pare rău. Dar socot că cei care au luat premiu, sau doar au fost nominalizaţi, au avut roluri mult mai importante decât mine şi mult mai pretabile la premii. Foarte rău mi-a părut că regizorul Victor Ioan Frunză nu a luat nici un premiu de la UNITER.

– Ba da, la Festivalul Naţional de Teatru premiul oferit de UNITER pentru cea mai originală creaţie.

– Da, dar la Gală nu a luat nimic. Mă mir, pentru că, din câte ştiam eu, domnul Frunză este o persoană agreată de UNITER, din „gaşcă", să zic aşa.

– Asta e o dovadă că premiile UNITER nu au fost aranjate dinainte şi nu s-au dat pe criteriul de „gaşcă".

– Cred că juriul de premieri de la Gală s-a constituit din spectatori obişnuiţi, dar buni. Mă întreb însă dacă aprecierile în favoarea lui **Richard III** nu s-au datorat spectaculozităţii montării.

– Şi despre Ghetou **se poate spune că este spectaculos.**

– Da, dar eu îl consider mai profund şi de mai mare greutate. Spectacolul lui Măniuţiu este, după părerea mea, strălucitor. Adică, doar fură ochii.

– Mi se pare firesc să lauzi spectacolul în care joci şi să consideri că este cel mai bun. Când lucrezi la un rol, ţi-ai dori să fii răsplătit cu un premiu?

– Bineînţeles. Deşi pentru mine aplauzele spectatorilor înseamnă foarte mult. Doamne fereşte, nu zic că nu mi-ar plăcea să fiu remarcat. Dar aplauzele sunt o răsplată minunată şi imediată. Mulţi actori chiar pentru asta aleg această meserie: pentru aplauzele publicului care ne iubeşte.

VICTOR SCORADEŢ

– În ultimele luni, diverse instituţii, fundaţii au acordat premii pentru anul 1993 în domeniul teatrului. V-aş ruga să faceţi o apreciere cantitativă.

– După gustul meu, sunt cam multe premii. E chiar un pic derutantă această avalanşă. Ea este însă explicabilă, pentru că după 1989 a lipsit instanţa punitivă şi totodată festivistă care dicta premiile şi mersul ierarhiilor în cultură şi, deci, în teatru. Aspectul acesta negativ al excesului de premii cred că o să treacă, cu timpul.

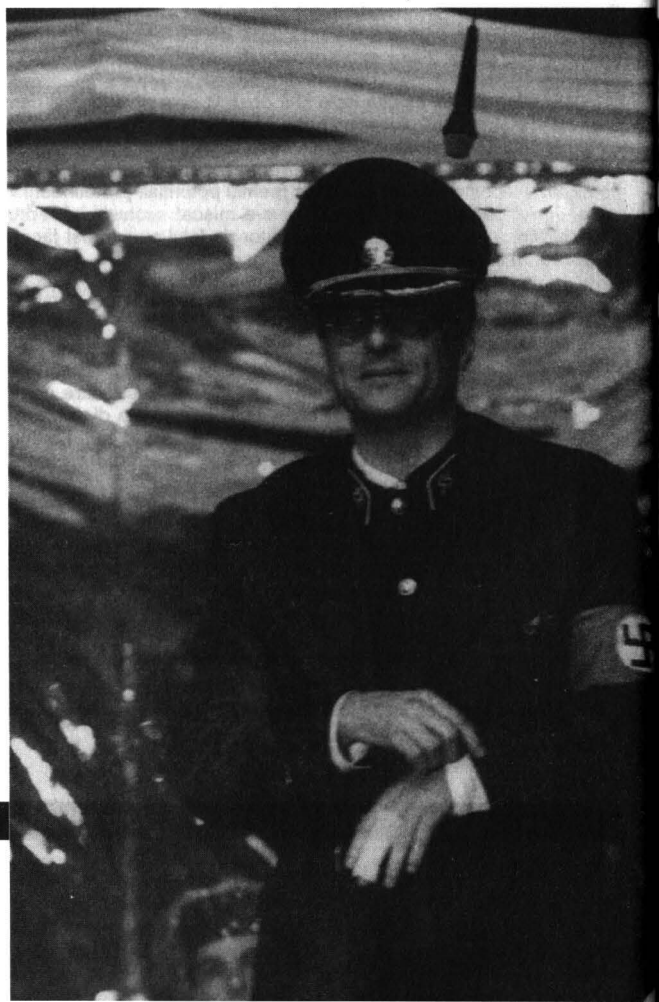
– De ce îl consideraţi negativ? Se poate spune că „supraproducţia" de premianţi anihilează valoarea?

– Instanţele care dau premii nu sunt întotdeauna foarte obiective. Ele sunt expresia unei împărţiri a vieţii noastre teatrale. Este vorba de o polarizare, dar şi de nuanţe intermediare, iar premiile sunt adeseori reflectarea acestei diversităţi de interese extra-estetice, care acum se manifestă în toată amploarea. Cu timpul, sunt convins, lucrurile se vor aşeza.

– Îmi permit să vă întrerup. V-aş ruga să daţi cel puţin un exemplu concret, ilustrativ chiar.

– Îmi puneţi o întrebare dură. Păi, exemplul cel mai elocvent este acea Secţiune română a AICT, care, cu câteva zile înaintea Galei UNITER, încercând să devanseze această sărbătoare (dar nu asta îi reproşez), şi-a acordat propriile premii. Or, problema nu este că a făcut-o, ci faptul că, în momentul în care s-a manifestat, a acţionat ilegal. Fiindcă, începând din data de 7 noiembrie, când s-a întrunit ultima oară la Budapesta Congresul AICT, Secţiunea română, al cărei preşedinte este domnul Valentin Silvestru, a fost dizolvată*. Aş vrea să precizez că nu este vorba despre atitudinea mea faţă de secţiunea respectivă, ci despre faptul că, la data când a acordat premiile se afla încă sub incidenţa deciziei luate de Congresul

* Vezi nota de la p. 7



de la Budapesta. Decizie care a fost votată în unanimitate, până la rezolvarea tensiunilor existente la noi. E adevărat, astfel de situaţii există şi în alte ţări, fenomenul nefiind specific românesc. Acesta ar fi exemplul.

Spuneam că este un pic nocivă tendinţa excesivă de acordare a premiilor pentru că produce derută în rândul consumatorilor de teatru. Iar unul dintre criteriile după care se ghidează gustul public îl constituie premiile care se acordă. Dar, cu timpul, dintre fundaţiile, uniunile şi alte instituţii care vor acorda distincţii, vor supravieţui numai cele cu adevărat importante pentru actul nostru teatral.

– Daţi o semnificaţie specială Premiului pentru critică teatrală pe care l-aţi primit la Gala UNITER?

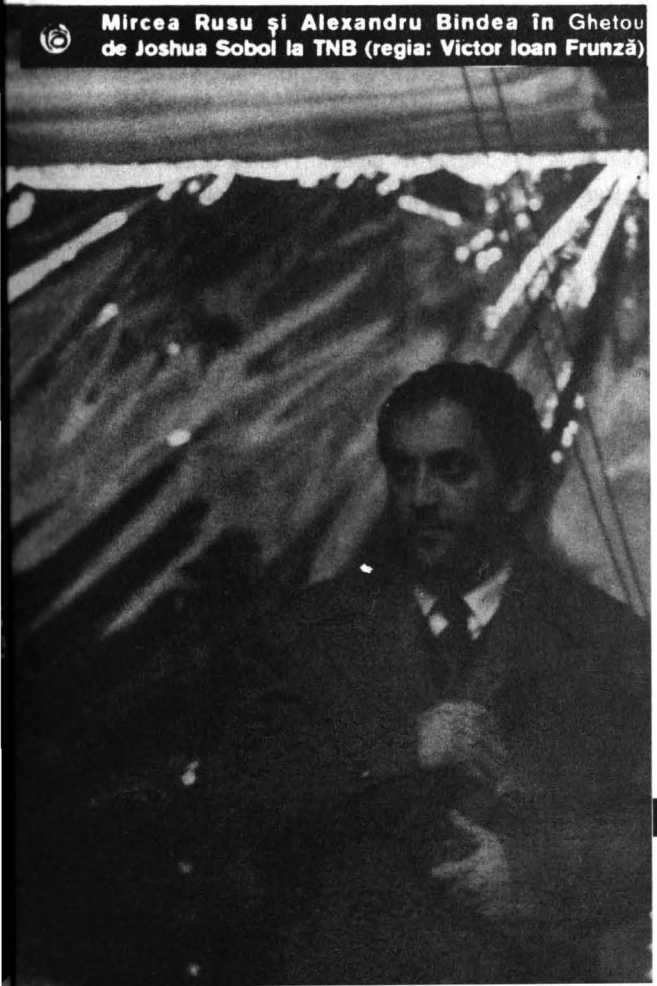
– Mi s-a întîmplat, de când exist în viaţa noastră teatrală, să fiu întrebat de către personalităţi de la ATF cum se face că am ajuns la teatru, ce facultate am absolvit etc. Le-am explicat ceea ce o să vă spun şi dumneavoastră: după ce am terminat liceul, profesorii mei m-au deconsiliat foarte categoric atunci când am spus că doresc să dau examen la Teatrologie. Mi-au spus că aici sunt două locuri, dintre care cinci au fost vândute dinainte. Prin urmare, am studiat limbile germanice, dar am continuat să citesc aproape exclusiv teatru. Semnificaţia premiului acordat de UNITER este în mare măsură aceasta: ţine locul diplomei de specialitate pe care unii mi-au cerut să o prezint.

VALENTIN SILVESTRU

– Domnule Valentin Silvestru, în ultimele luni, cel puţin, o adevărată avalanşă de premii s-a abătut asupra artiştilor din teatru. Nu sunt prea multe?

– Cred că este eronată ideea că se acordă prea multe premii. Dumneavoastră ştiţi câte premii literare se acordă în Franţa?

– Din tonul întrebării dumneavoastră deduc că o puzderie...



Mircea Rusu şi Alexandru Bindea în Ghetou de Joshua Sobol la TNB (regia: Victor Ioan Frunză)

– Există aproximativ 300 de premii literare. Ştiţi câte premii teatrale se acordă în Italia? Aproximativ 200–250 într-un an. Nu ştiu cine ar fi putut asupri aşa de tare acordarea de răsplăţi actorilor, regizorilor, scenografilor şi dramaturgilor, într-un moment în care teatrul românesc a căpătat cea mai mare pondere pe care a avut-o vreodată şi cea mai mare recunoaştere internaţională, afirmându-se ca o forţă de mare vitalitate şi exuberanţă, aş spune. Eu cred că sunt prea puţine premii în raport cu marile realizări pe care le avem pe întreaga suprafaţă a mişcării teatrale. Ce premii s-au acordat? Au fost distinşi vreo trei-patru regizori, vreo cinci-şase actori, a fost distins un director de teatru (unul singur!), care este incontestabil cel mai bun, în momentul de faţă. De asemenea, un cercetător în teatrul românesc aflat la o vârstă foarte înaintată. Poate ar fi trebuit încă patru sau cinci premii de o asemenea natură. S-au dat distincţii unor tineri debutanţi, foarte puţine în raport cu excelentele debuturi pe care le avem în regie, actorie, scenografie. Nu există ţară civilizată care să nu acorde premii, fie într-un festival, fie în cadrul altor manifestări, sau prin sponsori particulari.

Pe de altă parte, chiar şi în ţările subdezvoltate există obiceiul răsplăţilor. Este cât se poate de stimulativ să acordăm oamenilor care merită cu adevărat, o răsplată a eforturilor lor creatoare şi să stabilim în acest fel, provizoriu, discutabil, dacă vreţi, o tablă de valori. Este absolut regretabil că nu reuşim să convingem nici unul din guvernanţii post-revoluţionari să reînfiinţeze instituţia de mare prestigiu numită Premiul Naţional. Nu sunt deloc înspăimântat de avalanşa de premii. Dimpotrivă, consider că ele trebuie să se înmulţească şi, cu timpul, îşi vor stabili ierarhia lor.

– Puteţi să stabiliţi, la ora aceasta, o ierarhie valorică a instituţiilor care au oferit premii în teatru?

– Suntem la începutul unui proces de instituire a unor forme premiale şi este cu totul prematur să spunem că ce face unul e mai important decât ce face celălalt. Dacă vreţi, sunt şi teritorii diferite. De pildă, noi am acordat premii la Festivalul de Teatru Comic Scurt de la Buzău unor dramaturgi importanţi. Am deschis un concurs de comedie scurtă şi au luat premii Matei Vişniec şi Tudor Popescu. Am dat premii la Festivalul Veseliei pentru cele mai bune comedii de întindere. Ce premii obţin dramaturgii în momentul de faţă? Consider că ar trebui să facem şi un concurs naţional de dramaturgie. Ideea a fost preluată de către Ministerul Culturii şi s-a instituit Concursul Naţional „Camil Petrescu". Ca preşedinte al juriului, pot să vă spun că s-au primit 118 piese, care sunt citite de zece regizori, actori, critici. Vom da probabil un număr de premii importante. Premiul I este în valoare de 1.000.000, o sumă care are o oarecare greutate. Ce vor face teatrele? Vor fi îngrozite de avalanşa de piese româneşti? Nu sunt semne în această direcţie.

La Premiul Criticii am premiat, de asemenea, un autor care a primit 300.000 de lei pentru cea mai bună piesă românească jucată.

– Cum consideraţi faptul că juriile Festivalului Naţional, UNITER-ului şi Premiului Criticii au distins în câteva rânduri aceleaşi persoane?

– Ce e greşit, dacă artistul respectiv s-a impus, să-i adăugăm mereu câte o răsplată? Unde se opreşte răsplătirea unui actor valoros? Sunt situaţii în care, după o viaţă întreagă închinată teatrului, artiştii au murit şi n-au primit nici un premiu. Am fost foarte emoţionat când, la Cercul Militar Naţional, acordând premii pentru umor, am distins şi oameni de teatru. Ion Lucian, cu o lacrimă necontrafăcută, a spus că primeşte primul premiu din viaţa lui. Are 52 de ani de teatru. Doamna Mariana Mihuţ, o artistă de mare farmec, a reuşit până acum în tot ce a făcut. Cel puţin de vreo

doi-trei ani nu pune mâna pe un rol fără să-l facă a străluci. N-a fost premiată. Am făcut-o noi, cu Premiul Criticii.

– Puteţi spune că i s-a făcut cuiva o nedreptate luând sau neluând un premiu? Întrebarea are în vedere totalitatea premiilor care au fost acordate pentru anul 1993.

– Nedreptăţile, într-un proces de selecţie, sunt inevitabile. Dacă hotărîm să acordăm zece premii, există, vă asigur, încă o sută de oameni care au dreptul să le râvnească. Sunt erori în firea lucrurilor. Orice proces de selecţie presupune alegerea unora şi înlăturarea altora. Dar nu este în firea lucrurilor când în mod deliberat declarăm „cutare este cel mai bun" şi este extrem de vizibil pentru oricine că nu acela era cel mai nimerit.

În altă ordine de idei, cine face selecţia, care sunt criteriile? Cât interes este sau câtă dezinteresare în acordarea acestor premii? Îmi vine greu să mi-o închipui pe d-na Gabriela Adameşteanu, o remarcabilă scriitoare şi autoare dramatică, scufundându-se în opera critică, atâta câtă o fi ea, a domnului Victor Scoradeţ, ascultând 52 de emisiuni ale Julietei Ţintea şi privind la televizor comentariile de specialitate ale d-lui Constantin Paraschivescu şi hotărîndu-se de-abia după aceea căruia să îi dea premiu. Aici este o chestiune de criteriologie. Îmi vine foarte greu să consider că domnul Andrei Pleşu a cunoscut toate spectacolele din ţară care meritau să fie premiate şi a hotărît care da şi care ba.

– Dar ştiţi că procedura a fost următoarea: a existat un juriu de nominalizări şi unul de premieri. Cel de premieri a selecţionat „recolta" oferită de juriul de nominalizări.

– Ajung imediat la chestiune. Vă pasionează probabil premiile UNITER. După părerea mea, au fost acordate în mod haotic. De ce spun asta? Juriul de nominalizări nu a cunoscut întreaga suprafaţă a mişcării teatrale, aşa cum ar fi trebuit s-o facă. Ce caracter de universalitate pot avea premiile UNITER în spaţiul românesc dacă ei nu au cunoscut spectacolele din Basarabia, pe care noi le-am integrat? Nu au cunoscut multe spectacole din ţară. Din discuţia mea cu unul din membrii juriului de nominalizări a reieşit că ori n-au avut timp, ori n-au avut posibilitatea, sau pur şi simplu nu i-a interesat. Dintr-o dată s-a restrâns aria selectivă. Juriul de premieri a fost desemnat să fie alcătuit din intelectuali de seamă, cum spuneaţi şi dumneavoastră, fiecare în domeniul său. Dar li s-a oferit o putere de acţiune limitată. Eu nu contest, principial vorbind, posibilitatea unui om de cultură de a fi prezent într-o mişcare pe care în acest fel şi-o apropie. Chiar consider că este un lucru bun. Dar cei care decid premiile nu pot fi în nici un caz toţi trei nespecialişti. Deoarece se petrece următorul fenomen: ei stau în faţa unor nume care le sunt străine; stau în faţa unor spectacole, unor actori pe care nu i-au mai văzut.

În ceea ce priveşte Secţia română a AICT*, ne propunem să acordăm în fiecare an Premiile Criticii. Iar la toate festivalurile unde vom fi acceptaţi vom oferi cu plăcere sprijin pentru selecţie. Dorim să premiem cel mai bun repertoriu românesc, cel mai bun teatru de păpuşi, în continuare cel mai bun director de teatru şi cel mai bun secretar literar. Dorim să premiem şi acel teatru din lumea întreagă care a valorificat cel mai bine creaţiile româneşti.

* Vezi nota de la p. 7

SEBASTIAN-VLAD POPA

– Ce valoare crezi că pot avea premiile? Răspunde-mi din perspectiva criticului de teatru şi al proaspăt-premiatului la festivitatea Fundaţiei Giugaru.

– Mă miră faptul că revista „Teatrul azi" a avut ideea de a muta conflictele mărunte, bârfele şi micile vanităţi, dintr-un spaţiu al derizoriului, în unul problematic, legat, pare-se, de însăşi soarta teatrului românesc*. De obicei, atunci când este vorba despre premii, paradoxal, personajele principale nu sunt premianţii şi nici cei ce acordă premiile, ci aceia care creează haloul nemulţumirilor dictate de interese de culise. Cei mai combativi sunt aceia care nu au avut privilegiul de a participa la război. Ce valoare au premiile? În primul rând, ele satisfac voluptăţile mondene (dar mai ales insatisfacţiile mondene). Vom observa că foarte multe premii, în orice domeniu au fost acordate, nu s-au identificat cu reperele antologate de istorie. Ele au mai degrabă un rol stimulator şi mai puţin s-ar putea spune că aduc consacrarea. În acest sens, nu există premiant care să nu-şi merite premiul. Mai neplăcut este când despre un premiant se spune că nu l-a meritat. Dar cine stă să măsoare cu rigla sau cu şublerul justeţea unei atitudini subiective provenită din bune intenţii şi, mai ales, în scopul de a aduce un elogiu?

Dă-mi voie să nu văd în premiile acordate în 1993, fie că sunt ale Festivalului Naţional, ale UNITER sau ale Secţiei române de critică, jocuri oculte, de culise, obsesii partizane, ci recompense oferite unor persoane şi instituţii a căror valoare, astăzi, ar fi greu de pus în discuţie. (Evident, cu condiţia să facem abstracţie de premiul obţinut de mine.) Am urmărit la televizor Gala Premiilor UNITER (n-am fost invitat, dar un puştan ca mine, redactor la o revistă cu tiraj mic, n-ar avea de ce să se simtă ofensat!). Pot spune că, deşi nominalizările au reflectat în bună măsură conflictul dintre UNITER şi Secţia română a AICT, ele nu s-au situat în afara criteriului valoric. Cu mai multă diplomaţie, juriul Secţiei AICT n-a departajat categoric taberele adverse. În fine, mă interesează prea puţin cum se alternează nuanţele acestea discrete ale politicilor şi supărărilor. Nu stau să contabilizez gesturile resentimentale, replicile, idiosincrasiile personale ale colegilor de breaslă. Premiile trebuie acordate, ele oricum sunt prilej şi de bucurie pentru cei ce le primesc, şi de „curajoase" modalităţi de a-ţi manifesta perplexitatea, de a face cuvenitele demistificări, de a spune adevărul pe faţă.

Înţeleg Premiul Fundaţiei Giugaru ca pe un semn de simpatie şi de încurajare pe care membrii fundaţiei, şi în primul rând doamna Alexandrina Giugaru şi domnul Valentin Silvestru, mi l-au adresat. Nu am sentimentul că premiul mă „răsplăteşte" (nici n-ar avea de ce), ci că mă îndeamnă să trec ceva mai hotărît la treabă. Pentru moment, încerc să întăresc prestigiul rubricii de teatru a revistei „Caiete critice", la care sunt redactor, invitându-i pe colaboratori să adopte stilul eseistic, şi nu pe cel cronicăresc. Aceasta pentru a obţine efectul de panoramare a fenomenului teatral românesc, din diverse unghiuri, cele pe care ni le deschid marile personalităţi din dramaturgie, regie sau şcolile şi modalităţile teatrale cultivate astăzi.

CARMEN BĂRBULESCU

* Ne miră faptul că simpaticul nostru colaborator ne atribuie asemenea intenţii. „Ideea" în chestiune îi aparţine în exclusivitate *(n. r.)*

SĂRBĂTORI ŞI SINDROFII

– un post-scriptum ceva mai lung –

Şi cei care premiază, şi cei care sunt premiaţi, ba chiar şi publicul mai luminat, toată lumea „care contează" e convinsă că actul artistic, când se înscrie în sfera artei, are caracteristica originalităţii şi unicităţii.

Şi totuşi practica premiilor, deci a comparării spectacolelor în scopul stabilirii unor ierarhii nu pare nimănui inutilă. Artiştii au mereu nevoie de confirmări şi chiar diplomele „Cântării României" năşteau întotdeauna patimi, bucurii şi resentimente care depăşeau cu mult semnificaţia şi însemnătatea distincţiilor obţinute. Mai nou, juriile alcătuite din personalităţi importante, ambianţa festivă şi solemnă a decernării premiilor, mediatizarea, iar în ultimul timp, prezenţa atât de concret pozitivă a sponsorilor dau sau par că dau premiilor garanţia unei obiectivităţi care poate compensa şi obiecţiile sau capriciile criticului, şi lenea publicului, şi dezinteresul autorităţilor de resort pentru statutul material al artistului. Premisa de la care se porneşte în organizarea festivalurilor dotate cu premii, a Galelor şi a altor manifestări este că teatrul românesc se află într-un moment de excepţională înflorire, ce justifică nevoia de a face puţină ordine între atâtea succese. Argumentele vin din afară, din numărul turneelor în străinătate şi al ecourilor lor pozitive. Faptul că, în paralel, se vorbeşte despre o criză pe plan mondial a conceptelor teatrale, despre izolarea teatrului, evidentele mutaţii negative produse de tranziţia politică şi economică în statutul teatrului românesc nu par a emoţiona peste măsură. Ceea ce, până la un punct, e firesc: în răscolirea provocată de criză se nasc mlădiţele rezistente ale viitorului, celor care reuşesc să se exprime în condiţii atât de potrivnice le va reveni, probabil, meritul de a fi izbutit să modifice aceste condiţii prin armoniile de ei imaginate.

Semnalizarea crizei e, pe de altă parte, o realitate care însoţeşte teatrul şi în perioadele sale de maxim succes. În România, în deceniul şase, spectacole ca **Troilus şi Cressida, D'ale carnavalului, Regele Lear** şi atâtea altele au fost lăudate de o parte a criticii şi violent contestate de alta, nu atât pentru neîmplinirile lor, cât pentru atitudinea regizorului faţă de text, văzută ca un evident semn de degenerescenţă. Schimbul de generaţie, evoluţia criteriilor şi a sistemelor de referinţă, precum şi toate celelalte care însoţesc dar şi determină dinamica fenomenului teatral, sunt întâi percepute ca forme de criză şi de-abia apoi – şi de către alţii – ca performanţe.

Există simultan şi criza, şi înflorirea: şi spectacole încropite, şi teatre fără premiere, şi căderile sub cota unui elementar profesionalism, dar şi clipele de miracol, în care frumuseţea actului scenic ne face mai bogaţi cu un adevăr.

Din această ultimă categorie – care niciodată şi nicăieri n-a fost prea numeroasă – se aleg şi candidaţii pentru premii. Anul acesta consensul a fost mai temeinic decât se poate deduce din comentarii: şi premiile Festivalului Caragiale, şi cele ale Secţiei române a AICT, şi cele ale revistei „Teatrul azi", şi Gala UNITER au luat de fapt în consideraţie câteva şi aceleaşi spectacole: **Richard III, Ghetou, Phaedra, Decameron 645, Teatru descompus, Antigona, Mephisto, Arşiţa şi viscolul...** Modul cum au fost ele ordonate, propulsate sau excluse din palmaresuri exprimă nevoia de a distinge, pe de o parte, spectacolul ca realizare globală şi, pe de altă parte, contribuţia remarcabilă a unor artişti în spectacole imperfecte, discutabile sub unele raporturi. Un creator important cum este regizorul Silviu Purcărete a impus, prin activitatea sa din anul acesta, spectacolul-imagine, autoreferenţial, care încântă pentru că e frumos, chiar dacă nu-l înţelegi, practicând un fel de cabotinism al stilului. Este, în evoluţia regizorului, o etapă care-i aduce multe satisfacţii – acest tip de spectacol „face" bine când trebuie depăşite barierele de context cultural şi de limbă –, dar care nu îndreptăţeşte în nici un caz construirea de statui. Faptul că Silviu Purcărete, premiat la Festivalul Caragiale, de revista „Teatrul azi", de Secţia de critică, nu a fost şi pe scena Galei UNITER nu este chiar un scandal. Nu din cauza criteriului echităţii sindicale de tipul „a luat destule premii, să mai ia şi alţii", ci pentru că trebuie acordat unui juriu dreptul de a nu adera la acest tip de estetică teatrală. „**Antigona** în regia lui Alexandru Tocilescu – un eşec spectacular care nu va putea niciodată **înlocui** (s.n.) montări ca **Phaedra** sau **Teatrul comic**" – scrie indignată o cronicară de teatru în „Adevărul", reproşând lipsa de rigoare şi profesionalism şi, desigur, „acţiunile tenebroase" ale UNITER. Nu e clar de ce **Phaedra**

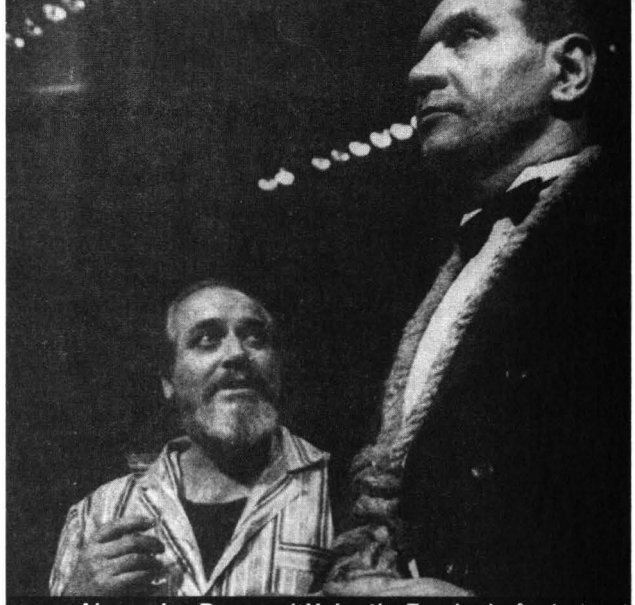
Richard III **de Shakespeare la Teatrul Odeon (regia: Mihai Măniuţiu)**

foto: Dan Vatamaniuc

trebuie s-o înlocuiască pe **Antigona** sau invers. Teatrul nu este totuşi un compartiment de tren cu locuri limitate în care trebuie să dai şperţuri ca să poţi ajunge la destinaţie: **Phaedra** şi **Antigona** pot exista în paralel, aşa cum o fac, de altfel, de câteva mii de ani. Când juriul UNITER premiază ceea ce au premiat şi alţii – **Richard III** –, se spune că a acţionat aleatoriu. Când îşi permite să observe şi alte performanţe decât cele unanim acceptate, se spune că a acordat premii de conjunctură. Dacă a-i da un premiu de interpretare lui Horaţiu Mălăele înseamnă a-i nedreptăţi pe Marcel Iureş, Victor Rebengiuc, Mircea Diaconu, nu putem să nu observăm că şi atunci când este premiat Marcel Iureş sunt nedreptăţiţi Horaţiu Mălăele, Victor Rebengiuc şi Mircea Diaconu. Argumentele de acest tip au două capete şi pornesc din mirarea fiecăruia că celălalt poate gândi altfel decât el. Poate că selecţia operată de juriul UNITER – căruia i s-a reproşat că nu a fost alcătuit din specialişti – ar trebui să creeze, în loc de indignare, un răgaz de meditaţie: s-a considerat că e mai important ceea ce a spus Tompa Gábor decât ceea ce a arătat Silviu Purcărete.

În ancheta despre premii publicată în acest număr se exprimă o serie de dubii cu privire la legitimitatea premiilor Secţiei române a AICT, a cărei suspendare s-a dovedit a fi totuşi „o regretabilă eroare". Disidenţi sau nu, suspendaţi sau cu picioarele pe pământ, premiile acordate exprimă consensul criticilor respectivi – persoane şi personalităţi care nu pot fi anulate printr-un fax, de oriunde ar veni acesta. Pentru festivitatea respectivă a fost mai importantă contribuţia lui George Păunescu – omul de afaceri care a oferit cu generozitate banii pentru premii – decât opinia Comitetului Executiv al AICT.

Până la un punct, discuţiile pătimaşe în legătură cu premiile n-au nimic anormal: se cântăresc şi se compară lucruri care nu pot fi nici cântărite, nici comparate, se ezită între dorinţa de a premia succesul şi cea de a încununa talentul. Anormalul începe de unde conflictele



Alexandru Repan şi Valentin Teodosiu în Arşiţa şi viscolul **de Mihai Ispirescu la Teatrul „Nottara" (regia: Dominic Dembinski)**

dintre grupuri şi dintre persoane se extrapolează asupra fenomenului teatral ca atare. Dihonia dintre critici care, depăşind limitele incidentului propriu-zis, se exprimă iritat despre spectacolele pe care le laudă tabăra adversă introduce şi mai multă confuzie într-o lume şi aşa minată de vanităţi, de complexe de superioritate şi de mania persecuţiei. E un teren fertil, unde insinuările despre criterii tenebroase, despre găştile care-şi premiază oamenii lor nu fac decât să legitimeze impostura, întotdeauna amatoare să se arunce în bătălii ce nu-i aparţin.

Stagiunea nu-i un campionat de fotbal. Şi mentalitatea de suporter întunecă şi puţinele sărbători pe care le mai avem. Iar sărbătoarea unui spectacol bun nu trebuie confundată cu sindrofia premiilor.

MAGDALENA BOIANGIU

Scenă din Phaedra **la Teatrul Naţional din Craiova (regia: Silviu Purcărete)**

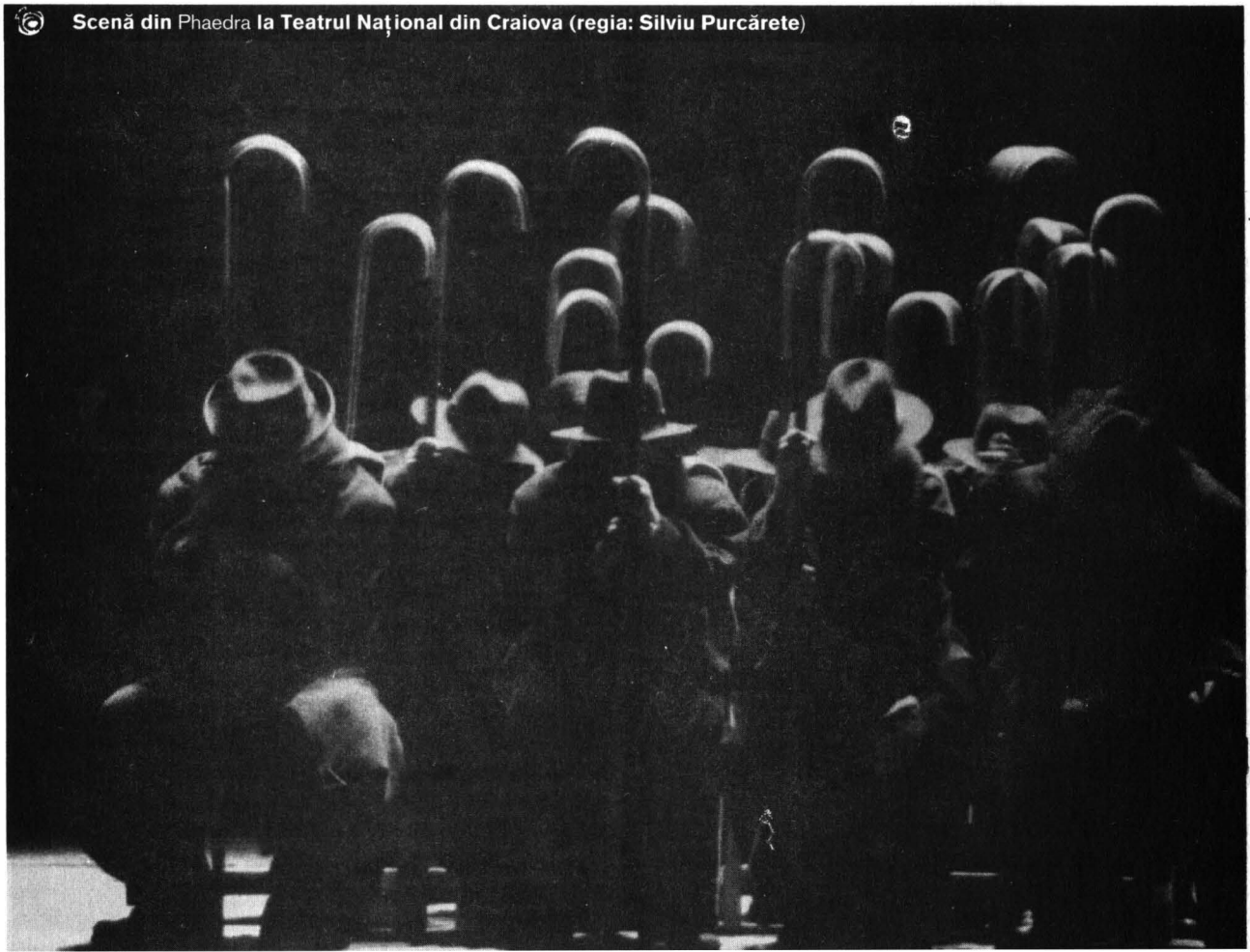
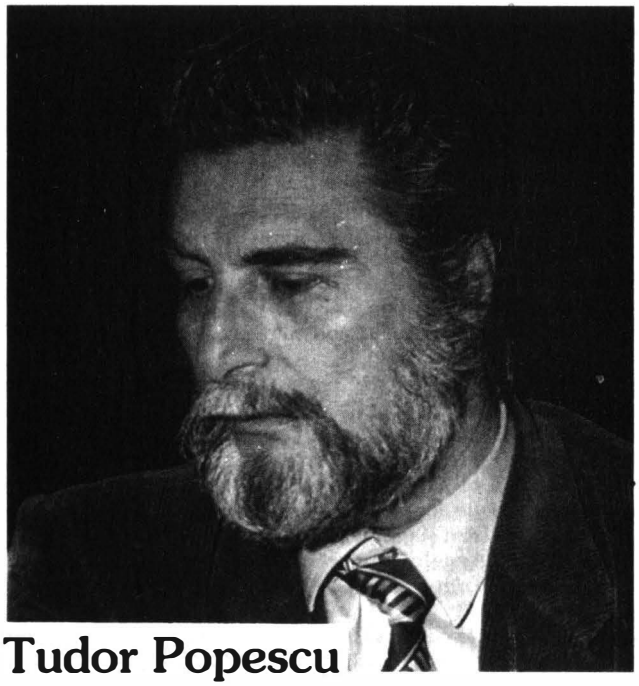


foto: Nicu-Dan Gelep

AVANSCENA



Tudor Popescu

AJUTOR, SALVAȚI UN DOBITOC!

Interiorul unui apartament. Întuneric. Locuința lui Vistrian. Un bărbat intră și cercetează locul la lumina unei lanterne. Este Angelo. Descoperă telefonul și formează grăbit un număr.

ANGELO: Alo! Eu sunt! Veronica e la tine? Cum nu e? Mi-a spus că trece pe la tine... De ce sunt gelos? Pentru că vreau să știu ce face nevasta mea, când eu muncesc? *(Închide, formează alt număr de telefon. Apare Veronica, acasă. După câteva replici, discuția are loc fără a mai păstra receptoarele în mână, ca și când ar fi față în față.)*

VERONICA: Alo?!

ANGELO: Când ai sosit acasă?

VERONICA: Nici n-am fost plecată.

ANGELO *(violent):* Minți! Am telefonat și nu mi-ai răspuns.

VERONICA: Angelo, gelozia e moartea profesiei! Fii om serios și vezi-ți de treabă! De unde telefonezi?

ANGELO: Dintr-o casă! Lucrez!

VERONICA: Ai controlat dacă are sistem de alarmă?

ANGELO: Nu. Am uitat.

VERONICA: Bravo! Nu-ți stă mintea la treabă! Gelozia o să te piardă! Controlează imediat dacă are sistem de alarmă!

(Angelo cercetează ușa, ferestrele, mobilele.)

ANGELO *(dă raportul):* Nu are sistem de alarmă! Unde ai fost până la ora asta?

VERONICA: Iar începi? Mai bine caută un serviciu frumos de cafea.

ANGELO: De ce de cafea?

VERONICA: Pentru că duminică se împlinesc trei ani de la căsătoria noastră. Ai cumpărat un cadou pentru nași?

ANGELO: Să cumpăr?!

VERONICA: Am auzit-o pe nașa că și-a descompletat serviciul de cafea. Hai, caută, nu pierde timpul!

(Angelo bombăne supărat, caută, găsește.)

ANGELO: E un serviciu, da' o ceașcă e puțin ciobită.

VERONICA: Doar nu vrei să-i facem nașei cadou o ceașcă ciobită! Știi că e superstițioasă.

ANGELO: Alt serviciu nu e.

VERONICA: Caută ceva frumos, că te-a învățat meserie! Nașu' ți-a pus șperaclu' în mână și te-a făcut om!

ANGELO: Am văzut niște pahare de cristal.

VERONICA: Douăsprezece?

ANGELO: Unsprezece.

VERONICA: Cum să-i ducem unsprezece?

ANGELO: Șase. Se obișnuiește și șase. Sunt frumoase.

VERONICA: la șase. Vezi cum le împachetezi, să nu ciobești vreunul.

ANGELO: Mai iau unul de rezervă.

VERONICA: Caută-mi și mie o pereche de pantofi albaștri. Vreau să îmbrac taiorul gri.

ANGELO *(izbucnește):* De unde să iau pantofi albaștri?

VERONICA: Din șifonier. Atâta nu ești în stare? Albastru sau roșu închis, vișină putredă.

(Angelo trântește receptorul, caută, revine cu un pantof roșu și unul albastru.)

ANGELO: Sunt și roșii, și albaștri.

VERONICA: Ca cerul de vară sau de toamnă?

ANGELO *(exasperat):* Ca ochii soră-ti!

VERONICA: Prea deschis.

ANGELO *(explodează):* Unde sunt eu? În magazinul universal, să aleg?

VERONICA: Un bărbat capabil se descurcă! Ce-o să zică nașa? Că nu ești în stare să-mi cumperi o pereche de pantofi asortați la taior! Câți centimetri are tocul?

ANGELO *(măsoară):* Vreo doi'șpe.

VERONICA: Doi'șpe? Port eu așa înalt? Atâta lucru puteai să știi, după trei ani de căsătorie. Vrei să fiu mai înaltă ca tine? Că ai crescut mai mult în jos decât în sus! Cel mult nouă centimetri. Și să nu fie vreo vechitură! Ai

văzut-o pe naşa ce elegantă e: după ultimul jurnal! Tu stai şi mă păzeşti, în loc să lucrezi şi să avem din ce trăi.

ANGELO: Ea nu-l înşală pe naşu'. Unde ai fost până la ora asta?

VERONICA: Caută-mi şi o pălărie albastră.

ANGELO: Trebuia să-mi dai o listă de cumpărături! *(La radio încetează o melodie şi crainicul o anunţă pe următoarea.)* Cine este bărbatul din casa noastră?

VERONICA: Nu e nimeni!

ANGELO: Am auzit eu glas de bărbat. Îşi bate joc de mine?

VERONICA: Era la radio.

ANGELO: Dă-l mai tare, să aud eu radio.

VERONICA: Acuma cântă.

ANGELO: Cântă? Mă crezi prost? De data asta mă răzbun!

VERONICA: Ce vrei să faci?

ANGELO: Mă sinucid!

VERONICA: Iar te sinucizi? Ai frânghia la tine?

ANGELO: Ştii că nu plec fără ea! Dacă nu mi-ar fi teamă de armele de foc, m-aş împuşca! Mă spânzur! *(Priveşte lampa.)* Am şi găsit un cui solid.

VERONICA: Angelo! Mai gândeşte-te! *(Angelo scoate o frânghie din geantă: are nodul gata făcut.)* Angelo, să nu regreţi!

ANGELO *(prinde sus laţul):* Când să mai regret?

VERONICA: Pe lumea ailaltă. O să te uiţi în jos, la mine, şi n-o să-ţi placă ce-o să vezi!

ANGELO: O să văd cu cine te-ai mai înhăitat. Adio!

VERONICA: Stai! Măcar spune-mi unde eşti.

ANGELO: Nu ştiu.

VERONICA: Nici strada?

ANGELO: Nimic. De supărare, am dat buzna în prima casă de pe prima stradă. Tu eşti de vină că umblu aşa năuc de cap!

VERONICA: Eu n-am nici o vină că tu suferi de gelozie. Ţi-am spus de-atâtea ori să mergem la doctor. De unde să-ţi recuperez cadavru', dacă nu ştiu unde eşti?

ANGELO: Vor scrie ziarele.

VERONICA: Lasă proprietarului număru' nostru de telefon şi roagă-l să mă sune imediat ce te descoperă. Spânzură-te mai la vedere, să te găsească uşor.

ANGELO: Sunt chiar în camera de zi. Păcat că n-am cum să-ţi trimit paharele, că i-ar fi plăcut naşei. Apreciază obiectele scumpe şi de calitate.

VERONICA: Vino tu cu ele.

ANGELO *(dramatic):* Eu sunt mort! Adio!

VERONICA *(sfâşietor):* Angelo!

ANGELO: Ce vrei?

VERONICA: Nu uita să laşi proprietarului numărul nostru de telefon.

ANGELO: Chiar îl scriam. Adio!

VERONICA: Ce dor o să-mi fie de tine!

ANGELO: Şi mie.

VERONICA: Unde ai ascuns obligaţiunile alea C.E.C.?

ANGELO: Să le bea individu'? Prost aş fi! Niciodată! Le-am strâns cu sudoarea frunţii... şi dibăcia degetelor! Adio! *(Închide telefonul. Veronica închide şi ea, deloc distrusă sufleteşte. Angelo termină de scris numărul de telefon, apoi îşi pregăteşte şireangul. Se suie pe masă. Apare proprietarul casei, Vistrian, îl vede gata să se spânzure.)*

VISTRIAN *(speriat):* Ce faci dumneata acolo?! Cine eşti dumneata?

ANGELO: Un nefericit, domnule. M-am hotărît să mă sinucid din dragoste.

VISTRIAN: Şi nu ai găsit alt loc decât casa mea?

ANGELO: Nu păteai nimic. Uite, am scris aici şi fapta, şi numărul de telefon. La număru' ăsta răspunde nevastă-mea. Eu n-am ştiut să-i spun adresa. Te rog să fii înţelegător şi să mai pleci de-acasă zece minute. *(Gata să plângă.)* Am un ghinion formidabil! De câte ori vreau să mă sinucid, mă împiedică ceva!

VISTRIAN: Tinere, ţine-ţi firea! Şi eu am trecut prin momente de-astea. Fii bărbat!

ANGELO: Vreau să mor! Adio, domnule! Nu uita de telefon. *(Îşi trece şireangul pe cap.)* Să-i povesteşti, cât mai emoţionant, ultimele clipe.

(Când îşi dă drumul, Vistrian se repede şi îl prinde în braţe.)

VISTRIAN: Opreşte-te, domnule! Scoate şireangul ăla de la gât!

ANGELO: Dă-mi drumu' să mor!

VISTRIAN: Nu-ţi dau! Sunt om în vârstă, cât timp crezi că te mai pot ţine aşa?

ANGELO: Lasă-mă să mor!

VISTRIAN: Îţi dau tot ce vrei, numai salvează-te! Nu concep să te sinucizi în casa mea. Şi ce greu eşti!

ANGELO: Lasă-mă să mor!

VISTRIAN *(gâfâind):* Unde să mă mut? Te-aş vedea tot timpul atârnat de lampă. Ce vrei să-ţi dau ca să nu te sinucizi? Cere-mi orice!

ANGELO: Pantofi de damă albastru închis ai?

VISTRIAN: Cred că da. Fostei mele soţii îi plăceau pantofii albaştri.

ANGELO: Ai sau nu? Vreau să ştiu precis.

VISTRIAN: Ia-ţi şireangul ăla de la gât, că nu mai pot ! Căutăm împreună şi găsim pantofi de toate culorile.

ANGELO: Un serviciu de cafea de calitate ai?

VISTRIAN: Am un Rosenthal.

ANGELO: Ăla cu ceaşca ciobită?

VISTRIAN: Eu am ciobit-o.

ANGELO: Vezi, dacă eşti neatent?

VISTRIAN: Am un serviciu de ceai întreg.

ANGELO: De ceai? Hai să-l vedem!

(Coboară. Vistrian abia îşi trage sufletul.)

VISTRIAN: Eşti mai greu decât pari.

ANGELO: Morţii sunt grei. Eram ca şi mort! Stai colea pe fotoliu şi trage-ţi sufletu' până caut eu serviciu' de ceai. Unde zici că-l ai?

VISTRIAN: Dincolo, în bufetul mic.

(Angelo iese, Vistrian se trânteşte în fotoliu.)

ANGELO *(din camera vecină):* E tot Rosenthal?

VISTRIAN: Tot. Scrie pe el.

ANGELO: Scrie... Merge! Să caut şi pantofi albastru închis.

VISTRIAN: În debara. Uşa de lângă bucătărie.

ANGELO: Acolo îi ţii? De-aia n-am dat de ei. Mamă... o sută de perechi!

VISTRIAN: Nevastă-mea era o femeie foarte cochetă.

ANGELO: Dacă i-ar vedea Veronica, pe toţi i-ar umfla!

VISTRIAN: E hrăpăreaţă?

ANGELO: E-n stare să-şi fure şi lucrurile ei! *(Râde.)* Aşa e de lacomă.

VISTRIAN: Exagerezi.

(Angelo revine, îi arată o pereche de pantofi albaştri.)

ANGELO: Ce zici? Frumoşi!

VISTRIAN: Foarte frumoşi!

ANGELO: Nu ştiu dacă o să-i placă. Tocu' prea înalt. *(Formează un număr de telefon.)* Alo! Eu sunt. *(Răstit.)* Sigur că nu m-am spânzurat! A venit proprietaru' şi m-a deranjat! Ştii că sunt ghinionist!... Am găsit pantofi albastru închis, din piele excelentă, aproape noi...

VISTRIAN *(îi şopteşte):* Chiar noi!

ANGELO: Proprietaru' zice că sunt chiar noi. Da' au toc înalt.

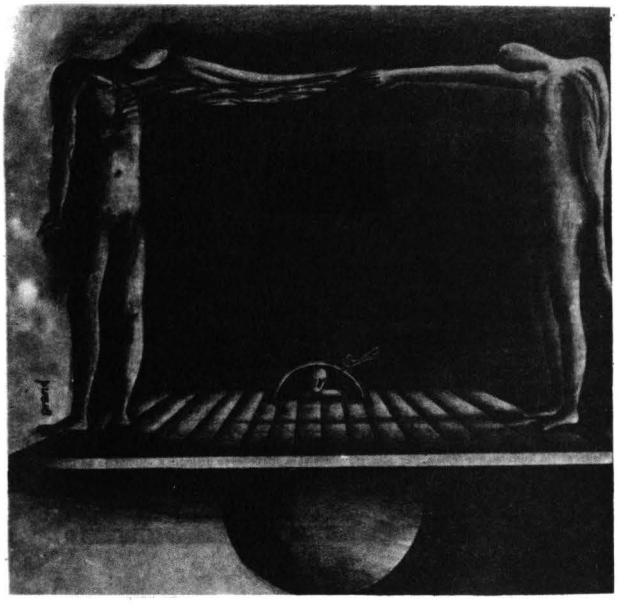
VERONICA *(îl repede):* N-am nevoie de pantofi cu toc!
ANGELO: De ce tipi? Aşa purta femeia!
VISTRIAN *(în şoaptă):* Spune-i că sunt mai eleganţi, dacă au toc înalt.
ANGELO *(furios, îi pune proprietarului receptorul în mână):* Poftim! Convinge-o dumneata!
VERONICA: Incapabilule!
VISTRIAN *(dulce):* Stimată doamnă, sunt foarte frumoşi.
VERONICA: Cine mai eşti şi dumneata, de te bagi în vorbă?
VISTRIAN: Numele meu este Vistrian. Sunt proprietarul apartamentului în care a avut bunăvoinţa să intre soţul dumneavoastră.
VERONICA: Mamelucu' meu soţ!
VISTRIAN *(delicat):* Doamnă, permiteţi-mi să nu fiu de aceeaşi părere. Soţul dumneavoastră pare un bărbat de ispravă. În privinţa pantofilor, vă dau un sfat dezinteresat: sunt, într-adevăr, frumoşi.
VERONICA: Nu-nţelegi, dom'le, că nu pot să port pantofi cu toc înalt?
VISTRIAN: Tocul înalt subliniază fineţea gleznei. Îmi închipui că o doamnă ca dumneavoastră are glezna fină.
VERONICA *(„gâdilată"):* E... domnule.
VISTRIAN: Soţiei mele îi stătea minunat în pantofi cu toc. Aştia sunt pantofi de comandă, făcuţi la celebra casă de mode „Pagnol"?
VERONICA *(fericită):* „Pagnol"?
VISTRIAN: Sigur, doamnă. Nu-mi permit să vă ofer ceva de proastă calitate.
VERONICA: Vai ce drăguţ sunteţi!
VISTRIAN: Soţul dumneavoastră s-a dovedit un bărbat cu gust, când i-a ales.
VERONICA *(dansând fericită prin cameră):* Aveţi şi o poşetă asortată?
VISTRIAN: Evident. Tot „Pagnol".
VERONICA: Ce bărbat rafinat!
VISTRIAN: Încântat de apreciere.
ANGELO *(şopteşte):* Mai laudă-mă! Mai laudă-mă!
VISTRIAN: Soţul dumneavoastră s-a dovedit un bărbat cu gust...
VERONICA: Un mârlan!
VISTRIAN *(fereşte receptorul, să nu audă Angelo):* Doamnă, sunteţi nedreaptă. Eu apreciez eforturile soţului dumneavoastră... *(Semne complice între cei doi.)* Un tânăr simpatic, inteligent, capabil în profesie...
ANGELO *(îl şopteşte):* Şi îndrăgostit, şi îndrăgostit!
VISTRIAN: Şi îndrăgostit...
VERONICA: M-am plictisit de când se tot omoară!
VISTRIAN: Asiguraţi-l de sentimentele dumneavoastră şi nu se mai sinucide. *(Semn complice la Angelo.)* Vă ofer şi un cordon albastru cu pafta medievală...
VERONICA: „Pagnol"?
VISTRIAN: Bine-nţeles. Soţia mea nu purta decât de la „Pagnol". *(Semn spre Angelo să fie atent.)* Soţul dumneavoastră vă prezintă ca pe o femeie frumoasă şi elegantă.
ANGELO *(şopteşte):* Elegantă ca naşa, ca naşa!
VISTRIAN: Elegantă ca şi naşa dumneavoastră.
ANGELO *(şoaptă):* Linişteşte-o şi cu serviciul de ceai.
VISTRIAN: Am găsit şi un serviciu de ceai foarte frumos.
VERONICA: Vă mulţumesc! Înţelegeţi, avem obligaţii.
VISTRIAN: Cum să nu înţeleg?
VERONICA: Vai, ce bărbat adorabil sunteţi! Vreau să vă cunosc! *(Vistrian fereşte receptorul.)* Daţi-mi adresa. Vin acolo. *(Vistrian tace, încurcat.)* Îmi plac bărbaţii culanţi.
ANGELO *(simte că ceva nu este în regulă):* Ce zice? Ce zice?
VISTRIAN *(acoperă receptorul):* Îmi povesteşte cum se va îmbrăca în seara când veţi merge la naşi.
ANGELO *(mândru):* Am îmbrăcat-o la cel mai înalt nivel: din zece apartamente!
VERONICA: Alo! De ce taci? E mormolocu' lângă dumneata?
ANGELO: Ce zice?
VERONICA: Dă-mi adresa!
VISTRIAN: Doamnă... mă tem să nu...
VERONICA: Nici o teamă, domnule! Dă-mi adresa!
ANGELO: Ce zice? Ce zice?
VISTRIAN: Doamnă...
VERONICA *(hotărîtă):* Dă-mi adresa! Altfel, nu-l mai primesc acasă!
VISTRIAN: Doamnă!
VERONICA: Să se spânzure la dumneata! Dă-mi-l la telefon!
VISTRIAN *(rapid):* Strada Azurului 33, apartamentul 7!
ANGELO: Vine aici?
VERONICA: Acum sunt acolo! *(Închid amândoi telefoanele.)*
VISTRIAN: Vine.
ANGELO: Mă spânzur! *(Vrea să se urce pe masă, Vistrian se luptă cu el.)* Lasă-mă!
VISTRIAN: De ce-o mai faci? Vine şi vă împăcaţi.
ANGELO: Nu se-mpacă! Acum e aici. Locuim la doi paşi.
VISTRIAN *(iar ajunge să-l ţină în braţe):* Contează pe mine! Se împacă! Dă-te jos! Am putere de convingere. Sunt avocat. Ia-ţi funia aia de la gât!
ANGELO: De ce te opui destinului meu?
VISTRIAN: Împlineşte-ţi-l în altă parte! Du-te măcar în pod! În pod n-am nimic împotrivă. Îţi bat şi cuiul de care să-ţi legi frânghia!
ANGELO: Nu mai am timp!
VISTRIAN: Pentru treaba asta ai oricând timp. *(Se aude soneria de la intrare.)*
ANGELO: A şi sosit! Du-te şi deschide-i!
VISTRIAN: Cu tine-n cârcă? Dă-te jos! *(Angelo coboară din cârca lui Vistrian, soneria sună iar.)* E nerăbdătoare!
ANGELO: Du-te mai repede, că se-nfurie!
VISTRIAN: Eşti cuminte, până mă-ntorc! Dacă nu, îi spun că n-ai iubit-o!
ANGELO: Să nu minţi! *(Soneria.)* Deschide-i! Stau cuminte. *(Vistrian iese, revine cu Veronica.)*
VERONICA *(priveşte ştreangul):* Mă miram eu să fii în stare de ceva!
ANGELO *(dezvinovăţindu-se):* El e de vină! M-a oprit! Spune-i că m-ai oprit. Eram rece de mult, dacă mă lăsa!
VISTRIAN: Ar fi fost rece, într-adevăr!
ANGELO: Auzi? Recunoaşte.
VERONICA: De ce nu l-ai lăsat, domnule? Mereu ameninţă că...
ANGELO: Doar ameninţ? *(Vrea să se suie iar pe masă.)* Îţi arăt eu acum...
VERONICA: Lasă prostiile! Mai întîi, caută-mi o pereche de pantofi maro închis, aproape negri.
ANGELO: Dacă-ţi găsesc, mă laşi să... *(Să se spânzure.)*
VERONICA: Te las. „Pagnol". Du-te şi caută!
(Angelo iese, Veronica îl cercetează cu privirea pe Vistrian.)
VISTRIAN: De ce i-ai promis că-i dai voie să...
VERONICA *(erotică):* Ce ochi albaştri!... Un metru optzeci înălţime?
VISTRIAN: Şaptezeci şi nouă!
VERONICA: Treacă de la mine un centimetru. Păr negru?
VISTRIAN: Vopsit.
VERONICA: Nu contează. Te iubesc! După primele cuvinte schimbate la telefon, am simţit că te iubesc.
VISTRIAN: Sunteţi prima femeie care se îndrăgosteşte de mine la telefon. Şi de la prima conversaţie!
VERONICA: Am simţit că ai un glas de hipertiroidian.
VISTRIAN: Într-adevăr, am probleme cu tiroida.

VERONICA: Suferi sigur! Hiper?
VISTRIAN: Hiper.
VERONICA: Ah! De când caut un hipertiroidian autentic! Mototolu' ăsta mi-a adus analize false. Te iubesc!
VISTRIAN: Dumneata de ce suferi?
VERONICA: La mine curge foliculina ca apa la un robinet defect! *(Arată spre camera vecină.)* Abia aştept să se spânzure.
VISTRIAN: Pentru nimic în lume!
VERONICA: Altfel, cum scăpăm de el? De trei ani mă ameninţă cu sinuciderea, şi nimic.
VISTRIAN: L-am găsit cu ştreangul de gât.
VERONICA: Teatru! A jucat într-o echipă de amatori. *(Se apropie senzual de Vistrian.)* Trebuie să-l convingem să se...
VISTRIAN *(se retrage):* Doamnă, vreţi să comitem o crimă?
VERONICA *(i-a prins mâinile, i le ţine la piept):* Vreau să scăpăm de el. Îl urăsc!
VISTRIAN: Asta este problema dumneavoastră de viaţă. O rezolvaţi cum credeţi mai bine...
VERONICA: Să-l convingem să-şi ducă la bun sfârşit ameninţarea. Să-l văd odată atârnat de lampă!
VISTRIAN: Dar eu nu doresc aşa ceva! Şi am dreptul să aleg: e lampa mea! E casa mea! De la bunica. Să plec din ea?
VERONICA *(sare de gâtul lui, îl sărută, el se zbate să scape):* De ce mă respingi?
VISTRIAN: Doamnă, ne poate surprinde.
VERONICA: Asta şi vreau. Ne surprinde, face o criză de gelozie şi îşi pune laţul de gât. Cu mâna lui şi nesilit de nimeni! Dacă aşa vrea el, de ce să-i ştirbim libertatea de a alege?
VISTRIAN: Dar dacă el vrea să-mi dea cu ceva în cap? Te pui cu omul gelos?
VERONICA: Nu este agresiv cu ceilalţi. Când îl apucă gelozia, are asta, că vrea să se spânzure! Crede-mă, doar îl cunosc bine. Are la activ nouăzeci şi nouă de tentative de sinucidere.
VISTRIAN: Trag concluzia că este un mare ghinionist.
VERONICA: Să-i dăm noi puţin curaj! Să-l ajutăm! O sută e o cifră rotundă, o să-i poarte noroc. *(Îi sare iar de gât, îl sărută, el iar se zbate să scape.)* Nu te mai feri! Să ne surprindă!
VISTRIAN: N-am nici un chef, doamnă, de-o asemenea perspectivă!
VERONICA: Nu mă iubeşti?!
VISTRIAN *(ferm):* Nu! Soţul dumitale e un bărbat tânăr, plin de calităţi. Un om minunat!
VERONICA *(sec):* Asta aşteptam eu acum, să-i faci reclamă!
VISTRIAN: Te iubeşte! De dragul dumitale comite asemenea gesturi. Îşi periclitează libertatea...
VERONICA: Fugi, dom'le, de-aici! De dragu' meu fură? Când l-am cunoscut, avea trei condamnări! Dacă a pretins că o face de dragul meu, minte!
VISTRIAN: Totuşi, profiţi şi dumneata de...
VERONICA: Dacă-l suport, măcar să am un avantaj. La care vreau să renunţ. *(Sare de gâtul lui, îl sărută pătimaş.)* Eu pe tine te iubesc!
VISTRIAN *(se zbate):* Stai! Poate să revină din clipă în clipă.
VERONICA: Să intre! *(Îl sărută.)* Să se spânzure odată, că m-am săturat de când aştept!... Nu mă iubeşti nici un pic?
VISTRIAN *(categoric):* Nu!
VERONICA *(îl sărută):* Eu, da! Astăzi trebuie să se spânzure! *(Intră Angelo cu o pereche de pantofi în mână, îl vede îmbrăţişaţi, aude ultimele ei cuvinte.)*
ANGELO: Şi dacă nu mă spânzur?
VISTRIAN *(se zbate să scape din braţele ei):* Domnule! Nu e ce crezi că vezi!
ANGELO: Nu?!
VISTRIAN: Eu sunt sincer...
VERONICA *(sărutându-l pe Vistrian):* Îl iubesc! Spânzură-te odată!
ANGELO: Pe el îl omor!
VISTRIAN *(disperat):* Domnule, jur că nu e ce vezi! Ai dreptate să fii supărat!
ANGELO: Recunoşti? Atunci, plăteşte! *(Ameninţă cu un cuţit.)* Eu nu mă mai spânzur! M-am plictisit!
VISTRIAN *(îngrozit):* Domnule! Să-ţi explic!
ANGELO *(la sfoara cu laţ):* Leagă-l de scaun! Poate că-l iert. Vreau doar să-i spun ceva neplăcut!
VERONICA *(îi şopteşte lui Vistrian, în timp ce-l leagă):* Stai cuminte! Dacă-l trece prima furie, fac ce vreau cu el.
VISTRIAN: Şi dacă nu-i trece?
VERONICA: I-a mai trecut de nouăzeci şi nouă de ori!
ANGELO: Ce puneţi la cale? Vă omor!
VERONICA: Nimic. Îl leg. *(Îl leagă zdravăn de spătarul scaunului.)* L-am legat! Burduf!
(În clipa când Veronica a terminat să-l lege, se petrece o foarte neaşteptată schimbare: Veronica şi Angelo izbucnesc într-un hohot de râs nesfârşit. Râsete cu ţipete de bucurie. Se îmbrăţişează, se sărută. Vistrian, legat de scaun, asistă neputincios la manifestările de bucurie ale celor doi.)
ANGELO *(printre hohote):* Ce dobitoc!
VERONICA *(mângâindu-l şi sărutându-l pe Angelo):* Să fii tu gelos, mamă, pe caraghiosu' ăsta?
ANGELO: Un tâmpit!
(Trag o nouă porţie de râs.)
VERONICA *(revine la treburi):* Gata! Ne-am distrat destul! La treabă! Unde-i geamantanu'?
ANGELO: Afară. Cât ai stat tu de vorbă, l-am mai umplut.
VERONICA: Adu-l aici! *(Priveşte în jur.)* Avem ce lua!
ANGELO: Am luat trei perechi de pantofi de-ăla.
VERONICA: Buni!
(Angelo iese, revine cu valiza. Între timp, Veronica scotoceşte casa fără să-i dea cea mai mică atenţie lui Vistrian. Geamantanul adus de Angelo este destul de mare.)
ANGELO: Am văzut o pălărie frumoasă. Mi-aş lua-o. Ai o pălărie mai frumoasă ca ala din cuier?
VISTRIAN: În debara, pe raftul de sus, e o cutie.
ANGELO *(Veronicăi):* Are tot ce vrei.
(Iese.)
VERONICA *(tare):* Niciodată nu ştii ce să iei! Pălărie! Treci pe lângă două sfeşnice superbe, de argint vechi, şi iei o pălărie! *(Pune ea sfeşnicele în valiză.)* Prostu-i tot prost şi când ia pe gratis!
VISTRIAN *(îl scuză):* Sunt pălării foarte frumoase.
(Angelo revine cu o pălărie frumoasă pe cap.)
ANGELO *(lui Vistrian):* Îmi stă bine?
VISTRIAN: Excelent!
ANGELO *(Veronicăi):* Vezi? *(Pune pălăria în valiză, vede sfeşnicele luate de Veronica.)* Frumoase sfeşnice!
VERONICA: Poate găseşti şi o tavă de argint.
ANGELO: Ai o tavă de argint?
VISTRIAN: În bufetul din bucătărie.
(Angelo iese.)
VERONICA: Dacă sunt două şi una este din metal ordinar, cretinu' ăsta pe-aia proastă o aduce!
VISTRIAN: O verificăm noi.
VERONICA *(privind în jur):* Cred că am terminat.
VISTRIAN: Şi eu cred.
VERONICA: Am uitat ceva?
VISTRIAN: Nu. Ce-a fost mai de valoare...
VERONICA: N-aş fi crezut că ai obiecte atât de preţioase.
(Intră Angelo cu tava.)
ANGELO *(i-o arată lui Vistrian):* Asta e?
VISTRIAN: Da. Ai nimerit-o!
ANGELO: Nu mă minţi? Erau două.
VISTRIAN: Pe cuvântul meu! Ai luat-o pe cea de argint.
ANGELO *(Veronicăi):* Îl cred. Pare un tip de cuvânt.

VERONICA: Închide valiza şi...
(Angelo închide valiza, o ridică.)
ANGELO: Oho! Grea!
VERONICA: Ţi-am spus să faci mai multă gimnastică.
ANGELO *(recunoaşte):* Profesie dificilă!
VERONICA: Hai, pleacă! Ieşi întâi tu.
ANGELO *(lui Vistrian):* La revedere! Nu stai mult aşa. Cum dăm colţu', e un telefon public. Anunţ poliţia. Mi-ai plăcut, să ştii!
(Iese. Cum rămâne doar cu el, Veronica se repede şi-l sărută pe Vistrian.)
VERONICA: Eşti un bărbat cu farmec! Profesia m-a obligat... Mi-ar fi plăcut să ne revedem. Pa, iubitule!
(Iese, făcându-i semne prieteneşti cu mâna. Când rămâne singur, Vistrian e cuprins de o furie oarbă.)
VISTRIAN *(urlă ca o fiară):* Ajutooor! Salvaţi cel mai cumsecade cretin din câţi a cunoscut omenirea! Ajutooor! Salvaţi un candidat la Premiul Nobel pentru prostie! Ajutooor! Salvaţi un dobitoc!
(Uşa sare din ţâţâni şi apare Angelo, furios, ţipând.)
ANGELO: Gata! Mă omor! Am terminat! Dă-mi sfoara! Sfoara! *(Îl dezleagă pe Vistrian ca să-şi ia sfoara.)* În clipa asta mă spânzur!
VISTRIAN: Stai, dom'le! *(Angelo îşi leagă laţul de lampă.)* Ce s-a întâmplat?
ANGELO *(explică):* Individu' o aştepta afară! Poţi să-ţi închipui una ca asta? Credea că nu-l văd. Era la mine acasă când am vorbit cu ea la telefon. A condus-o până aici. O aştepta. Gata! Mă sinucid!
VISTRIAN *(se trezeşte pentru a treia oară cu el în cârcă):* Nu te spânzura, dom'le, în casa mea! Ce rău ţi-am făcut? Ţi-am dat tot ce-ai vrut, nu m-am opus la nimic, la poliţie nu vă reclam, de ce mai vrei să-mi faci răul ăsta?
ANGELO *(în cârca lui Vistrian):* Acum pot! Dă-mi drumu'! Te rog! Te implor! Ştiu că eşti un om cumsecade.
VISTRIAN: Prost de cumsecade!
ANGELO: Îţi ofer ceasu' meu de aur, furat dintr-un muzeu! Dă-mi drumu'!
VISTRIAN: Nu te grăbi. Dacă era un trecător oarecare? De unde ştii că o aştepta?
ANGELO: Îl cunosc! El era.
VISTRIAN: Atunci divorţează, domnule! Îţi pledez eu, gratis, procesul! Nu te costă un leu şi scapi de ea. Tânăr eşti, bărbat frumos eşti, ceva cont în bancă bănuiesc eu că ai... ce mai vrei? Ai şi noroc de-o meserie bănoasă! Ţi-au suflat ursitoarele-n frunte! De ce dai cu piciorul norocului? Şi coboară, dracului, odată din cârca mea, că-mi rupi şira spinării!
ANGELO *(speriat de ultima perspectivă):* Nu vreau să rămâi handicapat din cauza mea!
(Sare jos.)
VISTRIAN *(abia se mişcă):* M-ai distrus!
ANGELO: Îmi pare rău. Pe cuvânt de onoare. Poţi conta pe cuvântu' meu.
VISTRIAN: Nu mă îndoiesc.
ANGELO: M-a nenorocit femeia asta!
VISTRIAN: Divorţează, domnule. Ţi-am adus atâtea argumente.
ANGELO: Am început să-ţi dau dreptate.
VISTRIAN: Dacă ai puţină încredere în mine, scapi de belea.
ANGELO: Te-ai purtat ca un frate! *(Îl îmbrăţişează, îl sărută.)* Ca un tată, pot să zic. Nici nu ştii cât de mult te iubesc. Eşti primu' om care m-a înţeles. Îl chem pe naşu', îi cer voie să divorţez... şi-o să sufăr, domnuleeee...
Începe să plângă cu fruntea rezemată de pieptul lui Vistrian, în timp ce acesta îl mângâie, părinteşte, încercând să-l liniştească.

DACĂ O ÎNTÂLNIŢI PE MARIA

(Un concurs de interpretare actoricească)



CONCURENTUL:

Mă gândesc ce figuri o să faceţi când o să vă spun cine sunt. Eu sunt... Nu, cred că e mai bine să nu vă spun aşa, deodată, ce-i cu mine şi de ce am pătruns aici, deşi nu figurez pe lista concurenţilor. Dacă vă spun, n-o să mai credeţi nimic din povestea mea. Ratez această întâlnire pe care o aştept de... *(calculează şi va spune exact zilele trecute de la 21 decembrie 1989 până în ziua spectacolului),* o aştept de 911 zile! Cum trec zilele! Ce lung mi se părea un an „înainte" şi ce repede trece el acum!

Da! Tocmai ieşeam de la noi. Nu de-acasă. De la noi din instituţia noastră. Şi atunci a apărut Geo şi o fată. Geo s-a repezit la mine şi mi-a zis: „Hai! Gata! A început!" Stai, mă! Nu pricep! Unde să merg? Nu înţelegeam pentru că eu nu mai ieşisem de dimineaţă din clădire, muncisem. „Hai! Nu mai întreba!" Geo are calitatea asta, că dacă îţi spune ceva, sau îţi cere ceva, nu poţi să-l refuzi. Am plecat cu ei... Era o aglomeraţie infernală şi eu nu pricepeam de ce este atâta lume pe stradă la ora aia! Eu, când muncesc, nu mă interesez decât de munca mea. Altfel, nu realizez nimic. S-au petrecut

evenimente pe care eu nu le ştiu, mi-am zis, şi m-am luat după Geo. Ca să nu ne pierdem în mulţime, am luat palma fetei în palma mea şi... Doamne Dumnezeule! Parcă în clipa aia s-au descărcat în mine o mie de volţi dintr-o baterie! O mie! Am privit-o speriat, şi ea... şi ea zâmbea, liniştită şi inconştientă! Nu ştia câţi volţi descărcase în braţul meu. „Grăbeşte-te! Îl pierdem pe Geo!", m-a îndemnat ea. Deşi mă simţeam ca pe scaunul electric, n-am fost în stare să-i dau drumu'. Palmele noastre parcă erau sudate!

Când am ajuns la Universitate, am înţeles totul! Geo avea dreptate: în sfârşit, sosise ziua aşteptată de când mă ştiam! Pot să spun că m-am născut aşteptând ziua asta! Am început să strig şi eu: „Jos dictatura! Jos dictatorul!", împreună cu ceilalţi. Mă întrebam: oare suntem atât de aproape? Nu mai avem de făcut decât un pas? Şi am început să strig: „Mai avem un singur pas! Mai avem un singur pas! Mai avem un singur pas! Nu daţi înapoi! Mai avem un singur pas!" Maria a început să râdă. Nimeni nu mai striga ce strigam eu, şi i se părea caraghios. Ceilalţi strigau: „Vom muri şi vom fi liberi!" Am auzit atunci, prima dată, sloganul ăsta. Lozinca asta! Cuvintele astea extraordinar de frumoase! Şi de adevărate. M-au cucerit, mai întâi, artistic! Cum să vă spun eu, erau minunate pentru că erau foarte adevărate. Aproape de noi, aş spune la câţiva paşi, erau cei care ţineau armele îndreptate spre mulţime. Nu era vorba despre ceva abstract, nu era o afirmaţie teoretică, nu aruncam vorbe ca să ne dăm curajoşi în faţa femeilor. Moartea era cu adevărat în ţevile îndreptate spre noi. Pot să vă spun adresa ei precisă. Moartea locuia atunci pe strada 13 Decembrie, străduţa care dă spre Hotel „Union". Ţinea îndreptate spre noi, ameninţător, multe ţevi de armă. Eu am început să ţip şi mai tare: „Mai avem un singur pas! Mai avem un singur pas! Mai avem un singur pas!" Când strigam, m-am uitat la Maria. Maria râdea şi mi-a făcut semn aşa, la cap, cu degetul înfipt în tâmplă, adică: nu eşti întreg la minte, băiatule! Eu n-am râs, eu am îndemnat-o să strige şi ea: „Mai avem un singur pas!" Maria râdea cu atâta poftă, încât m-am trezit că sunt gata să râd şi eu. Şi, ca să-i răspund într-un fel, i-am făcut şi eu acelaşi gest cu degetul înfipt în frunte, adică: nici tu nu eşti prea sănătoasă prin partea locului. Şi ea iar mi-a făcut semn că sunt nebun, şi eu iar am repetat gestul în timp ce mă gândeam: „Fiinţa asta habar nu are că o iubesc! Râde şi mă face nebun, şi eu o iubesc! Habar nu are că descarcă în mine o mie de volţi, şi eu nu i-aş mai da drumul de lângă mine pentru nimic în lume!" Şi nici ea nu încerca să scape. Dimpotrivă, citeam în ochii ei că nu are de gând să plece niciodată, chiar dacă îmi făcea semn că sunt cam nebun. „Aşa sunteţi voi, nebuni!", mi-a zis, hodoronc-tronc. Şi eu am înţeles din cuvintele ei că ar putea să mă iubească, dacă nu cumva mă şi iubea!

Am fost rupt din gânduri de un val de ţipete care a crescut fulgerător, ca şi când ar fi apărut pe neaşteptate ceva şi ar fi schimbat totul. Au apărut nişte vehicule blindate care ameninţau să se repeadă în mulţimea de tineri. Printre cei din faţă era şi Geo, cel mai expus! Am simţit că toţi ezită în faţa monstrului de fier! Şi, atunci, m-am repezit înainte, târând-o şi pe Maria după mine şi strigând: „Mai avem un singur pas! Mai avem un singur pas! Mai avem un singur pas! Nici un pas înapoi, Geo! Încă unul înainte! Mai avem un singur pas!..." Asta ţipam din răsputeri, din rărunchi, cum se zice: adică urlam! Şi, atunci, am văzut, în vârful unei ţevi de puşcă îndreptată spre noi, o lumină. O scăpărare ca de brichetă. Aşa cum se luminează seara, când tragi din ţigară mai tare... Şi deodată în jurul meu s-a făcut linişte deplină. Nu mă auzeam decât eu în toată mulţimea de-acolo! „Mai avem un singur pas! Mai avem un singur pas! Mai avem un singur pas!" Era o linişte extraordinară, şi glasul meu răsuna asurzitor: „Mai avem un singur pas!"... Mă întrebam cum pot să strig şi să mă văd strigând în acelaşi timp, de parcă mă vedeam de pe trotuarul celălalt. Priveam spre mine dintr-acolo! Urlam ca ieşit din minţi şi nu arătam deloc grozav, acum îi dădeam dreptate Mariei să râdă. Dar ea nu mai râdea. De ce s-o fi speriat aşa?, m-am întrebat. Era îngrozită. Se uita la mine schimonosită de frică şi ţipa şi ea, dar pe ea n-o auzeam. Eram sigur că ţipă!... Şi, deodată, ceva a trecut prin pieptul meu. Sau trecuse de mult şi eu doar acum îl simţeam? Maria urla şi nu-mi dădea drumul la mână. Tocmai voiam să-i spun că nu arată prea grozav nici ea când ţipă, că eu glumesc în clipele de mare tensiune, dar n-am mai apucat să-i spun nimic pentru că cineva, venind din spate, a aruncat peste mine o pânză neagră! M-am trezit într-un întuneric total şi cred că am început să mă zbat, ca să scap din sacul negru aruncat pe mine, dar degeaba dădeam din braţe, că nu întâlneam nimic în faţă. Şi, în timp ce mă zbăteam să ies la lumină, mă auzeam strigând: „Mai avem un singur pas! Mai avem un singur pas! Mai avem un singur pas!"... Poate că aş mai fi strigat şi m-aş mai fi zbătut mult şi bine dacă, deodată, în întunericul în care eram, nu ar fi izbucnit o lumină orbitoare, atât de copleşitoare încât am uitat de tot şi de toate şi am zis: „Doamne!"... Şi, în lumina aceea copleşitoare, nimic din tot ce era omenesc n-a mai fost lângă mine!... *(Tace mult timp.)* Mi s-a promis, pentru că am murit aşa cum am murit... poate ca o răsplată pentru că murisem în luptă deschisă cu diavolul, mi s-a promis că o dată, o singură dată, mă mai pot întoarce... Numai o singură dată! Şi eu am ales ziua asta de aici. Aici, pentru că eu, nu v-am spus încă, eu am fost actor. Geo m-a luat de la noi din teatru. Şi unde puteam eu să mă întorc, dacă nu aici, în teatru? Aici unde suntem noi toţi!... Desigur, aş fi putut să revin pentru o zi, sau pentru o clipă, lângă Maria... Maria are acum un copil şi ce rost are să-i tulbur iar viaţa, doar pentru câteva minute sau o zi? Eu ştiu că în adâncul sufletului mă mai iubeşte. M-a închis acolo ca într-un mormânt. Eu am două morminte: unul la Cimitirul eroilor şi altul în sufletul ei... Dacă, totuşi, careva dintre dumneavoastră o veţi întâlni pe Maria, spuneţi-i că m-aţi văzut... că sunt bine, să nu ducă grija mea. Că m-aţi întâlnit la un festival de teatru... concuram. Ea o să vă creadă, n-o să vă pună nici o întrebare. Ea mă crede în stare de orice. Asta este părerea ei despre actori: că sunt în stare de orice. Nu în sens peiorativ. Nu. Admirativ! Ea ne admiră foarte tare pe noi. Atât de tare, încât ne crede în stare de orice. De-aia n-o să se mire şi n-o să vă întrebe nimic, dacă îi veţi spune că m-aţi întâlnit aici... Aţi înţeles că eu n-am venit să concurez. Eu am venit doar să vă mai văd o dată... îmi era atât de dor!... Atât de dor... atât de dor...

ANA BLANDIANA: „Rostul teatrului e să încerce să despartă adevărul de minciună“

■ Teatrul este o iluzie sau o fortificaţie a luciditǎţii contra iluziilor?

❑ Cred că se regăseşte în ambele ipostaze. De altfel, ceea ce mă întrebaţi despre teatru e valabil pentru orice artă – sigur că e o iluzie menită, aş zice, să fortifice sentimentul realităţii. În acest sens, e şi o radicalizare a realităţii, pentru că în teatru totul se intensifică, lucrurile devin mai subliniate, negrul devine mai negru şi albul mai alb. Sigur că totul poate duce, la un moment dat, la schematism sau la exaltare...

■ O exaltare care poate să suprime totuşi, pentru scurt timp, tensiunile cotidiene.

❑ Exact, se ajunge la catharsis.

■ Teatrul funcţionează ca o supapă de siguranţă atunci când într-o societate sentimentul de frustrare şi alterarea sensului libertăţii devin dominante?

❑ E mai curând o formă de supravieţuire. Vă mai amintiţi cum erau receptate, până în '89, teatrul şi poezia. Era ca şi cum spectatorul sau cititorul obişnuit simţea că omul de teatru sau poetul reuşeşte să păstreze o cantitate mai mare de libertate, de care pot profita şi alţii. Ca şi cum prin aceşti plămâni reprezentaţi de artişti ar putea respira şi ceilalţi un aer mai curat. Stăteam în sală, atenţi la cel mai mic gest al actorului, care putea să contrazică replica rostită şi s-o aneantizeze. Există, de altfel, exemple de mari actori, precum Toma Caragiu sau Amza Pellea, care au intrat în conştiinţa colectivă ca oameni ce reuşeau să fie profund subversivi pentru societatea respectivă doar spunând nişte texte care de multe ori erau inofensive.

■ Nu v-a tentat să scrieţi teatru?

❑ Cred că n-am avut curajul. Nu-mi dau seama cum va fi de acum încolo, dar în general e evident că va veni o vreme în care totul va fi regândit. Fiecare din noi va trebui să-şi pună întrebări cu privire la propria sa artă, pentru a şti cum porneşte în continuare. Pentru perioada de dinainte de '89, răspunsul meu este: nu. Poezia pe care-o scriam depindea eventual de editori, de tipografi (dacă nu cumva devenea samizdat în mod direct), dar în fond nu depindea decât de mine, în timp ce o artă ca teatrul depindea de nenumărate alte persoane care ar fi trebuit să aibă capacitatea de a se solidariza cu mine. Iar această solidarizare era o iluzie pe care n-am fost în stare să mi-o fac.

Nu ştiu cum va fi de acum încolo. Însă pot să vă spun ceva: am fost foarte impresionată de faptul că regizoarea Cătălina Buzoianu mi-a spus, după lectura cărţii mele „Proiecte de trecut“, că ar dori s-o pună în scenă. Evident, nu exista nici o posibilitate, cartea fusese publicată cu greu şi nu puteam spera că va fi îngăduită pe scenă, unde legile cenzurii erau încă mai dure. Dar rămăsesem atât de marcată de această idee a unei regizoare care a fost totdeauna ispitită să ia texte din literatura propriu-zisă şi să le monteze, încât, în timp ce scriam „Sertarul cu aplauze“, mă gândeam adesea ca la un VIS la o ipostază scenică a cărţii. Când a apărut, i-am dat-o Cătălinei Buzoianu, spunându-i: „Am scris-o gândindu-mă şi la tine“.

■ Dacă, înainte, spectatorii căutau tocmai acel gest care ar fi schimbat semnificaţia unei replici, ce credeţi că îi atrage acum spre teatru?

❑ Sigur că există unii care caută în teatru o simplă distracţie. Gândindu-mă însă la teatrul serios, cred că el continuă să existe şi să fie la fel de necesar ca înainte, într-un alt sens însă. Înainte, toţi aveam sentimentul că înţelegem cum se petrec lucrurile şi simţeam nevoia doar a puterii celuilalt de a le arăta. Acum, situaţia e foarte diferită. Trăim într-o lume în care principalul rău e confuzia – naturală, în parte, pentru că, tăcând atâtea decenii, am crezut că tăcem aceleaşi lucruri şi, în clipa în care am putut să vorbim, am descoperit că tăcem lucruri de sens contrar. Dar există şi o confuzie întreţinută, un amestec tulbure la adăpostul căruia să se poată face orice. În această confuzie, rostul teatrului e să încerce să despartă adevărul de minciună. Cred că, acum, oamenii se duc la teatru ca să înţeleagă lumea în care trăiesc. Şi cred că un spectacol e cu atât mai profund cu cât reuşeşte să dea răspunsuri la marile teme ale nelămuririi noastre.

■ V-am revăzut în seara Galei UNITER. Ce sentiment v-a dat această seară de celebrare a unor personalităţi din teatrul românesc?

❑ Un sentiment foarte tonic şi aş putea spune – cu riscul de a părea puţin copilăroasă – că am simţit şi o mare mândrie, căreia îi duceam dorul. S-a reconfirmat faptul că teatrul este un domeniu în care stăm foarte bine. Faptul că există mari talente nu este ceva nou pentru mine, dar reuşita în organizarea talentului, strălucirea unei asemenea seri e ceva nou. Faptul că UNITER s-a încăpăţânat să creeze aceste gale, să facă din ele un eveniment cultural de prim ordin şi să instituie în felul acesta o tradiţie, care sper că va prinde, mi s-a părut extraordinar. În general, am o mare admiraţie pentru oamenii de talent, cum e Ion Caramitru, în stare să-şi bruieze propriul destin artistic din altruism pentru destinul colectiv. E un gest care sper să creeze prozeliţi. E evident că, dintre toate domeniile culturii, teatrul este acum locul privilegiat unde se produc evenimente.

ADINA BARDAŞ

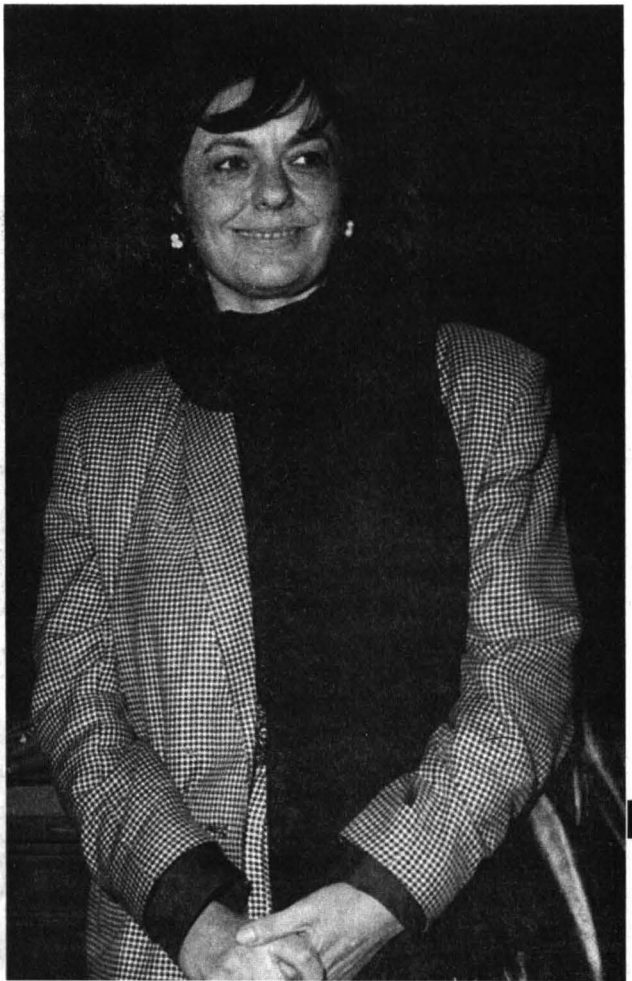


foto: Ion Cucu

NEÎNCREDERE ÎN DRAMATURG

Despre criza dramaturgiei (nu numai românești) s-a discutat și se discută (nu numai în România) cam tot atât de mult ca și despre criza teatrului. De fapt, s-ar putea să fie vorba despre una și aceeași criză, îmbrăcând doar forme diferite, câtă vreme teatrul, adică spectacolul teatral, nu se poate dispensa de un suport literar specific; numeroasele experimente de semn contrar, cu viață mai mult sau mai puțin scurtă, au sfârșit prin a demonstra exact teorema pe care își propuseseră să o anuleze: teatrul, teatrul adevărat nu există în absența literaturii dramatice. În acest punct apare însă o situație paradoxală, alimentată de creatorii de spectacol și care prezintă simptomele crizei pomenite – dacă nu cumva îi dă ea însăși naștere: neîncrederea în dramaturgie și în dramaturg. Aceasta se materializează în repudierea – implicită, când nu fățișă – a textului de teatru „acreditat", căruia îi este preferată convertirea scenică a unor lucrări din alte genuri (proză, de regulă) ori confecționarea unui „scenariu" bazat pe fragmente din piesele unui autor sau chiar ale mai multora. Îndeobște, ambele operațiuni sunt înfăptuite (la noi, cel puțin) exclusiv de regizor, care evită sistematic să recurgă la colaborarea dramaturgului „profesionist" cu rezultate, în majoritatea cazurilor, mediocre. E o situație foarte răspândită pe scenele noastre, mai ales de vreo doi ani încoace; dovadă – câteva dintre ultimele premiere bucureștene.

Un eșec cu panaș

LA ȚIGĂNCI de Alexander Hausvater, după Mircea Eliade. Text pentru spectacol de Cristian Popescu ● TEATRUL ODEON ● Data reprezentației: 13 decembrie 1993 ● Regia: Alexander Hausvater ● Scenografia: Constantin Ciubotariu ● Costumele: Irina Solomon, Dragoș Buhagiar ● Muzica: Adrian Enescu ● Distribuția: Florin Zamfirescu, Adrian Ancuța, Mugur Arvunescu, Dan Bădărău, Constantin Cojocaru, Simona Gălbenușă, Diana Gheorghian, Angela Ioan, Șerban Ionescu, Laurențiu Lazăr, Camelia Maxim, Ionel Mihăilescu, Dan Năstase, Gelu Nițu, Liviu Pancu, Marius Stănescu, Oana Ștefănescu, Carmen Tănase, Adriana Trandafir (Gavrilescu).

Din cât am putut înțelege citindu-i interviurile și ascultându-i intervențiile în dezbateri profesionale, Alexander Hausvater este preocupat, chiar obsedat de un teatru care să tulbure conștiințele, să neliniștească spiritele – pe scurt de un teatru care să nu-l lase indiferent pe privitor; nu mai puțin, de un teatru **necesar** timpului și locului în care este făcut, adică oamenilor cărora li se adresează. Și-a ilustrat, de altfel, aserțiunile, mai mult decât convingător, prin spectacolul de-acum trei ani de la Odeon, **...au pus cătușe florilor...,** ca și – dramaturgic – prin prelucrarea **Decameronului,** jucată anul trecut la Sibiu, în regia lui Iulian Vișa. Ceea ce l-a determinat să pornească la o montare cu **La Țigănci** pare a fi, conform spuselor sale, reproduse în caietul-program al spectacolului, aceeași urgență a „mesajului" conținut de nuvelă. Acest mesaj, mai puțin direct și pregnant decât acela al piesei lui Arrabal, s-ar îndrepta, în rezumat, în două direcții: autodescoperirea specificului spiritual autohton, intuit și exprimat de Eliade cu o acuitate egală celei caragialiene, deși nu tot atât de răspicată, și reconsiderarea (un fel de reparație istorică) lipsită de prejudecăți a urgisitei rase țigănești, depozitară a unei deschideri spre transcendent și metafizic moștenită de la strămoșii indieni. Observațiile acestea, vădind din partea regizorului o sensibilitate (și culturală) impresionantă, luminează

Carmen Tănase și Florin Zamfirescu în La țigănci **după Mircea Eliade, Teatrul Odeon (regia: Alexander Hausvater)**

insolit scrierea lui Eliade şi oferă, teoretic, premisele unei creaţii scenice de o considerabilă forţă de şoc.

Unde se va fi ivit, însă, fractura dintre proiect şi concretizarea lui satisfăcătoare? După părerea mea, în faza scenariului. Acesta propune, pe urmele prozei eliadeşti, o călătorie iniţiatică al cărei punct de pornire e întâmplarea, al cărei traseu e memoria şi a cărei linie de sosire e moartea, dar modifică originalul literar – coerent şi „logic", în suprarealismul său – până la a-l face nu doar de nerecunoscut, ci şi de neînţeles. Desigur, acest reproş ar fi rămas neformulat dacă „textul de spectacol" ar fi avut o coerenţă a sa, proprie. Nu o are. Preludiul, foarte lung şi, până la urmă, enervant prin monotonia pomelnicului născocit (să fie numele celor ce şi-au găsit sfârşitul „la ţigănci"? şi ce-i cu asta?) e succedat abrupt de începutul efectiv al povestirii – momentul aşteptării tramvaiului –, împănat însă cu scene de amintire şi bântuit regulat de un fel de Ţigancă Arhetipală (personajul principal – şi inventat – în spectacol, alături de Gavrilescu), care nu-şi avea defel locul aici. Altminteri, ce rost mai capătă mersul la ţigănci? Inutilă mi s-a părut şi intervenţia în acţiune a personajului „Lawrence al Arabiei"; chiar şi pentru cine a citit nuvela, prezenţa acestuia – cocoţat, ca la circ, sub plafon – e doar aiuritoare. Mi-e greu să-mi închipui cum de Hausvater, autor a numeroase adaptări pentru scenă (judecând după **Decameronul,** piese de sine-stătătoare), a produs incongruenţe de acest fel. Ori să fie contribuţia colaboratorului său, Cristian Popescu?

La rândul lui, spectacolul în sine este derutant şi imprecis structurat. După ce asistă, în picioare, în spatele scenei, la amintitul pomelnic – frizând, sub aspect vizual, kitsch-ul, mai ales că nimeni nu înţelege ce se întâmplă –, spectatorii sunt duşi (mai degrabă, mânaţi) pe scenă, unde, pe o pasarelă îngustă între două şiruri de bănci, se desfăşoară episodul tramvaiului. Aici, atmosfera începe să se închege, sugestia de aşteptare fără limită previzibilă, ca şi aceea de îndobitocire treptată sub soarele toropitor (ambele, „topos"-uri caracteristice realităţii şi literaturii autohtone – vezi şi Caragiale) prind contur. Pentru scurtă vreme însă, căci urmează o nouă deplasare. Asistenţa e împinsă spre rampă şi nu i se permite să coboare în sală decât după ce câţiva dintre membrii ei se vor produce cu o poezie sau un cântec! Momentul e jenant şi pueril; cât despre rostul său... Dacă ţinem seama de împrejurarea că, o dată ajunşi în sală (unde nu pot ocupa locurile pe care le doresc, ci acelea indicate de actori), spectatorii sunt periodic îndemnaţi – ba chiar somaţi – să se simtă liberi şi fericiţi, se poate presupune, la rigoare, că regizorul a vrut să atragă atenţia asupra constrângerilor pe care le impune scena, seară de seară, „slujitorilor" ei. Procedeul mi se pare însă cel puţin naiv, iar prea insistentele imbolduri la descătuşare şi veselie amintesc, deloc simpatic, de nu foarte îndepărtatele vremuri când manifestarea bucuriei era, uneori, la fel de obligatorie. Dar, în fine, începe aventura în timp – în timpul interior şi în timpul exterior, obiectiv, ce trec mereu unul în celălalt, anulându-se reciproc – a profesorului de muzică Gavrilescu, interpretat de Florin Zamfirescu, inspirat, cu o candoare vag abulică. (Faptul că eroul e jucat, conform distribuţiei publicate în program, de toţi actorii poate mărturisi o profunzime a ideii care pe mine mă depăşeşte; personal îl socotesc o ghiduşie inutilă.) Bordelul ţigăncilor este, în nuvelă, un tunel al timpului din care, ieşind peste câteva ore, Gavrilescu întâlneşte o lume îmbătrânită cu câţiva ani, şi în care se va reîntoarce pentru a întâlni, o dată cu iubirea pierdută în tinereţe, moartea. Figurat pe scenă cu o plasticitate ce evocă rafinat misterul (decorurile lui Constantin Ciubotariu merită din plin laude, ca şi muzica scrisă de Adrian Enescu), locul e unul dintre puţinele lucruri pe care le-am receptat afectiv din spectacol, altminteri foarte rece şi distant; ceea ce nu înseamnă că ar fi mai uşor asimilabil intelectual. Din devotata echipă actoricească se reţin, deloc ajutaţi de prescripţiile „colectivizante" ale scenariului, Camelia Maxim, Carmen Tănase, Marius Stănescu şi Liviu Pancu; şi, desigur, omniprezenta Ţigancă întrupată de Adriana Trandafir.

Judecat în sine, **La Ţigănci** mi se pare un spectacol mediu; raportat la poetica lui Alexander Hausvater, el se prezintă ca un eşec – calificativ pe care, de altfel, cred că regizorul l-ar prefera. Mai ales că e un eşec cu oarecare panaş. ■

Accidente regretabile

SUITĂ DE CRIME ŞI BLESTEME, scenariu de Alexandru Dabija, după Euripide. Traducerea textelor: Alexandru Miran ● TEATRUL BULANDRA ● Data reprezentaţiei: 28 ianuarie 1994 ● Regia: Alexandru Dabija ● Scenografia: Irina Solomon şi Dragoş Buhagiar ● Distribuţia: Luminiţa Gheorghiu (Copil, Cor, Kreusa, Lyssa, Cassandra), Manuela Ciucur (Copil, Eunoda, Actor, Crainic, Cassandra), Anca Sigartău (Copil, Cor, Actor, Iris, Andromaca, Glike), Emilia Popescu (Medeea, Cor, Actor, Corifeu, Antigona), Constantin Drăgănescu (Cor, Ifis, Actor, Amphitrion, Teiresias), Mihai Constantin (Cor, Moş, Crainic), Claudiu Stănescu (Creon, Theseu, Actor, Eteocles), Cornel Scripcaru (Crainic, Herakles, Polinike), Zoltan Butuc, student (Oedip, Adrastos, Lykos, Creon).

Un titlu precum acela al montării de la sala „Toma Caragiu" a Teatrului Bulandra făgăduieşte spectatorului cât de cât avizat un studiu spectacologic virtualmente pasionant, ştiute fiind numărul şi felurimea atrocităţilor arătate ori evocate în tragediile euripidiene, cum şi plasticitatea limbajului imprecaţiilor, din belşug folosite de eroi. Acelaşi titlu îi poate promite spectatorului neavizat, frecventator eventual de publicaţii ca „Infractorul", „Evenimentul zilei", „Crimă şi viol" sau „România Mare", clipe plăcute într-o ambianţă familiară, înnobilată însă de sonoritatea numelor antice. În realitate, atât unul cât şi celălalt ar fi dezamăgiţi. Scenariul alcătuit de Alexandru Dabija alătură dezordonat – dacă a existat o ordine intenţionată, atunci sensul ei e greu de ghicit – episoade mai mult (primul şi ultimul) sau mai puţin (toate celelalte) semnificativ-sângeroase din câteva texte ale lui Euripide, unele identificabile, altele nu. Dar, lăsând la o parte faptul că o minimă rigoare culturală sau măcar o minimă politeţe ocazională le-ar fi pretins producătorilor spectacolului să menţioneze undeva piesele supuse eviscerării, „suita" ca atare se prezintă plată, fadă şi neabătut plictisitoare, iar teribilele „crime" şi „blesteme" ce o compun apar ca nişte regretabile accidente de comportament şi vocabular ale unor persoane „civile" oarecare – e drept, cam rătăcite...

Altminteri, spectacolul beneficiază de o scenografie inteligentă şi de o muzică foarte bine aleasă (de către cine, iar nu ni

se spune), care, împreună, reuşesc din când în când să sugereze că o idee va fi existat totuşi nu numai îndărătul vorbelor ce se rostesc, ci chiar îndărătul mizanscenei înseşi. E păcat însă ca sensibilitatea pe care Alexandru Dabija a demonstrat, în unele montări, că o posedă să se lase întrezărită doar aşa, prin ricoşeu; căci altfel nu depune mărturie despre ea decât ultima scenă a **Suitei...**, frumos şi aproape emoţionant compusa luptă dintre funeştii fraţi Eteocles şi Polinike. După cum e păcat ca actori precum cei din distribuţie să se înfăţişeze în chip de palide siluete cuvântătoare, oarece contur interpretativ prinzând numai Claudiu Stănescu şi Cornel Scripcaru. Nemaivorbind ce păcat e ca Teatrul Bulandra să facă asemenea spectacole, pe care să le joace cu sala pe jumătate goală. ■

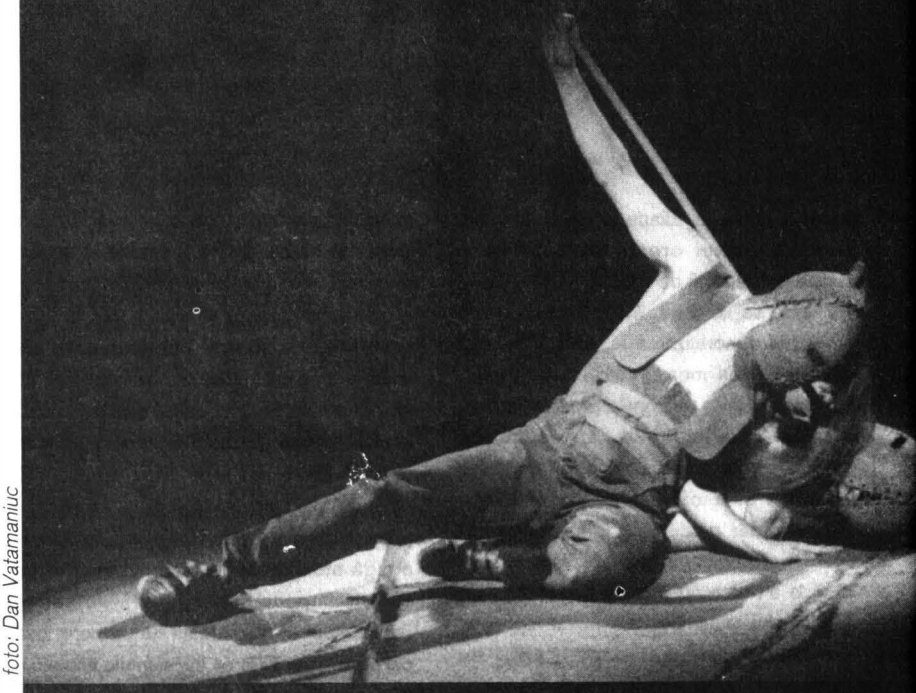


foto: Dan Vatamaniuc

Suită de crime şi blesteme **după Euripide, Teatrul „Bulandra" (regia: Alexandru Dabija)**

REPETIŢIE GENERALĂ

Fragilitatea colosului

NUMELE TRANDAFIRULUI, dramatizare de Grigore Gonţa după romanul lui Umberto Eco. Traducerea: Florin Chiriţescu ● TEATRUL NAŢIONAL DIN BUCUREŞTI ● Data reprezentaţiei: 4 februarie 1994 ● Regia: Grigore Gonţa ● Scenografia: Mihai Mădescu ● Muzica: Anton Şuteu ● Distribuţia: Radu Beligan (Guglielmo), Claudiu Bleonţ (Adso), Constantin Dinulescu (Abatele), Gheorghe Dinică (Chelarul), Alfred Demetriu (Jorge), Alexandru Georgescu (Nicola), George Motoi (Severino), Matei Gheorghiu (Malachia), Bogdan Muşatescu (Berengario), Valentin Uritescu (Salvatore), Grigore Nagacevschi (Ubertino), Doru Rancea, Răzvan Săvescu (Adelmo), Eugen Cristea (Bencio), Tomi Cristin (Venanzio), Costel Constantin (Aymaro), Alexandru Agarici (Cantorul), Mircea Cojan (Bucătarul), Andrei Duban (Un novice), Alex Popescu (Alt novice), George Sârbu (Un porcar), Daniel Tudorică (Alt porcar), George Oancea (Cardinalul), Mircea Albulescu (Bernardo), Andrei Ionescu (Michele), Armand Calotă (Căpitanul), Diana Podăreanu (Fata), Carmen Ionescu (Dansatoarea).

Radu Beligan şi Gheorghe Dinică în Numele trandafirului **după Umberto Eco, TNB (regia: Grigore Gonţa)**

Oricui a citit **best-seller**-ul de acum vreun deceniu al lui Umberto Eco, e de presupus că intenţia TNB de a produce scenic **Numele trandafirului** i-a stârnit, în egală măsură, interes şi îndoială. În ce mă priveşte, oricum, asta s-a întâmplat. Motivele erau mai mult decât evidente. Riscului de principiu pe care şi-l asumă orice dramatizare a unei opere epice de întindere şi, pe deasupra, faimoase, i se adăuga, în speţă, pericolul de a transforma substanţa complexă a cărţii într-o măruntă intrigă poliţist-pitorească, păcat în care a căzut, după cum se ştie, şi ambiţioasa ecranizare americană avându-l ca protagonist pe Sean Connery. Că scheletul anecdotic al romanului reproduce întocmai schema narativă a unui exemplar **thriller** (ori **giallo,** cum zic italienii) este, de altfel, foarte adevărat; farmecul singular al scrierii stă însă în „carnea" ei, deopotrivă suculent şi suav ţesută din nenumărate referinţe culturale, şi în primul rând în spiritul jucăuş-ironic prin care Eco-eseistul-polemist sarcastic a vrut parcă să-l ia puţin

peste picior pe Eco-savantul-semiotician academic. A pune în mişcare, eventual pe scenă, scheletul nu e prea greu; a-i însufleţi însă multiplele învelişuri şi a-i convoca, pe cât posibil, duhul poznaş şi totuşi autentic intelectual apare ca o întreprindere cu minime şanse de izbândă. Şanse reduse, încă, de faptul că autorul adaptării, Grigore Gonţa, om de teatru absolut meritoriu, nu este, totuşi, un literat. Nu formulez un reproş, observ o evidenţă. Iar în cazul acesta anume, necesitatea colaborării cu un dramaturg experimentat era, aş zice, considerabilă. Ea n-a avut loc. Rezultatul: o nuveletă poliţistă, captivantă pe unele porţiuni, dar lungă-lungă, mai exact lungită prin păstrarea unor trimiteri istorico-politice, extrase cam la întâmplare din original şi care aici devin inutile, lipsite de „bătaia" şi savoarea de acolo.

Urmare a deficienţelor scenariului, spectacolul, în care au fost angrenate mari desfăşurări de forţe actoriceşti, e expozitiv şi cu relief monoton. Câteva momente – noaptea de dragoste a lui Adso, incendierea finală a bibliotecii – sunt bine orchestrate şi chiar spectaculoase vizual, dar mersul general al montării trenează. Prea multele şi excesiv întinsele scene de „specific" mănăstiresc (slujbe în latineşte, procesiuni de călugări), menite să pună în valoare muzica (nimerită) a lui Anton Şuteu şi decorul somptuos al lui Mihai Mădescu, parazitează, ca şi enormele pasaje discursive, ritmul întregului. Acestuia îi dăunează, de altfel, şi destul de greoaiele schimbări ale cadrului scenografic – lucru de neînţeles în condiţiile bogatei dotări tehnice a scenei mari a Naţionalului. (Dotări care, în paranteză fie zis, ar fi înlesnit, cred, şi o construcţie mai inspirată a accesului în tainica bibliotecă, figurat pe scenă, cam ridicol, prin nişte uşi postişe ce dau, vizibil, în acelaşi loc.)

Meritul împrejurării că acest fragil colos teatral nu se prăbuşeşte cu zgomot (vorbind, desigur, la figurat) le revine aproape în întregime actorilor. În primul rând, lui Radu Beligan care, în rolul fascinantului Guglielmo din Baskerville, nu numai că face inteligibil şi „înghiţibil" un text extrem de greu şi de nedramatic, dar impune mai mult decât un personaj – o personalitate; este, de fapt, propria sa personalitate, mereu charismatică prin inteligenţă şi scepticism amabil. Îl secondează, cu o discreţie de care doar un actor într-adevăr talentat poate da dovadă într-un rol prea puţin „marcant", Claudiu Bleonţ. Un recital cu atât mai preţios cu cât se desfăşoară pe o partitură de mici dimensiuni oferă Gheorghe Dinică (tare puţin e folosit, în ultima vreme, acest extraordinar actor...). Cu unele exagerări caricaturale – Valentin Uritescu, estompând întrucâtva importanţa personajului – George Motoi, cu sobrietate profesională – Mircea Albulescu, măsuraţi şi exacţi – Constantin Dinulescu, Matei Gheorgiu, Costel Constantin, George Oancea, Alexandru Georgescu îşi individualizează, fiecare, apariţiile episodice. Adecvat distribuit ca fizionomie, Alfred Demetriu alunecă uneori în melodramă. Dar, în genere, ansamblului nu i se poate imputa nimic esenţial sub aspect interpretativ; din replicile pe care le-au avut la dispoziţie componenţii săi nimeni n-ar fi putut „scoate" mai mult. Întrebarea e dacă a meritat efortul.

ALICE GEORGESCU

DE CE?

GÂLCEVILE DIN CHIOGGIA de Carlo Goldoni. În româneşte de Florian Potra ● TEATRUL NAŢIONAL DIN BUCUREŞTI ● Data reprezentaţiei: 6 februarie 1994 ● Regia: Dana Dima ● Scenografia: Ileana Huber ● Distribuţia: Liviu Crăciun (Jupân Toni), Simona Bondoc (Mătuşa Pasqua), Liliana Hodorogea (Lucietta), Ovidiu Moldovan (Titta-Nane), Emil Mureşan (Beppo), Bogdan Muşatescu (Jupân Fortunato), Silvia Năstase (Mătuşa Libera), Ecaterina Nazarie (Orsetta), Iuliana Moise (Checca), Răducu Iţcuş (Jupân Vincenzo), Mircea Anca (Toffolo), Vasile Filipescu (Isidoro), Adrian Drăguşin (Portărelul), Aristiţa Diamandi (Canocchia).

Foarte greu de explicat de ce a fost montat acest spectacol sub firma Teatrului Naţional... Nici restituirea cunoscutului text la altitudinea valorii sale clasice, nici vreo intenţie de interpretare sau reinterpretare modernă, şi nici măcar dorinţa de a-i specula resursele în folosul actorilor nu par a sta la baza întreprinderii, judecând după produsul rezultat.

Văzând probabil simplitatea (cât de genială!) a scrisului goldonian, tânăra regizoare Dana Dima o confundă cu schematismul, sărăcind substanţa comediei, minimalizând până la banalitate şi banalizare naturaleţea întâmplărilor din care Goldoni ar fi vrut să ţeasă acea „metaforă a lumii" despre care vorbeşte Giorgio Strehler (pe care îl citează chiar şi programul de sală...). Nu prea mai rămâne nimic nici din farmecul şi poezia atmosferei, iar umorul suculent şi sănătos al acestui text, care a generat reprezentanţii explozive, trece în amintire.

Din economie, firesc, dar şi din lipsă de imaginaţie, decorul Ilenei Huber se rezumă la câteva practicabile „moarte" şi la o barcă pe roţi, în jurul cărora ne-am fi aşteptat să clocotească de vitalitate şi de fantezie trupa. Nimic din toate acestea deoarece, de la tineri la vârstnici, actorii par să se găsească aici în faţa unor exerciţii impuse şi nepotrivite, înţepeniţi în tipologii sumar conturate. Alintul monocrom al Iulianei Moise, arţagul disonant al Lilianei Hodorogea, grosolănia supărătoare a lui Ovidiu Moldovan, ifosele vag senzuale ale Ecaterinei Nazarie şi chiar smiorcăiala nătângă a lui Mircea Anca (pe alocuri hazlie) n-au nici o şansă în compunerea personajelor de care au avut parte, făcând „gâlceava" antipatică, stridentă şi fără noimă. Simona Bondoc, greşit distribuită, şi Silvia Năstase, greşit îndrumată, sunt departe de adevărata lor vocaţie, iar Emil Mureşan, Răducu Iţcuş, Liviu Crăciun apelează la trucuri învechite din arsenalul teatrului comod. Ceva efort pentru a-i găsi gângavului Fortunato un **ce** mai pitoresc face Bogdan Muşatescu, şi tot astfel Vasile Filipescu, în evoluţia discretă a împăciuitorului Isidoro. Dar...

Plecăm trişti de la acest spectacol. Un titlu sacrificat, câţiva interpreţi compromişi într-o însăilare superficială a cărei unică performanţă e plictiseala.

Şi, mai mult decât atât, sentimentul unei prestaţii de serviciu. De ce?

DOINA PAPP

Scenă din Gâlcevile din Chioggia **de Goldoni, TNB (regia: Dana Dima)**

Alexandru Bindea, Damian Crâşmaru şi Carmen Stănescu în Locomotiva de André Roussin, TNB (regia: Mihai Manolescu)

foto: Dan Vătămaniuc

PREMIERĂ PE ŢARĂ

DUBLU ROL

LOCOMOTIVA de André Roussin. Traducerea: Ileana Scipione ● TEATRUL NAŢIONAL DIN BUCUREŞTI ● Data reprezentaţiei: 10 februarie 1994 ● Regia: Mihai Manolescu ● Decorul: Vasile Rotaru ● Costumele: Eugenia Botănescu ● Muzica: Dorina Crişan Rusu ● Distribuţia: Carmen Stănescu (Sonia), Damian Crâşmaru (Ernest), Aimée Iacobescu (Catherine), Iuliana Moise (Isabelle), Dragoş Ionescu (Alexandre), Alexandru Bindea (Kostia).

Exemplele de piese scrise special pentru un anume interpret nu sunt, în istoria dramaturgiei, tocmai rare, iar numele actorilor sau actriţelor care au „provocat" asemenea lucrări le-au umbrit uneori, în memoria posterităţii, pe acelea ale autorilor. Nu ştiu dacă aceasta din urmă va fi soarta comediei lui André Roussin, compusă în 1966 pentru Elvira Popescu; perspectiva e încă prea scurtă: dramaturgul-academician s-a stins din viaţă în 1987, iar actriţa româno-franceză, acum abia câteva luni. Cred mai degrabă că textul, ilustrând agreabil, dar fără strălucire deosebită, specia teatrului de bulevard, va avea şanse de supravieţuire în măsura în care va găsi în continuare personalitatea feminină capabilă să întrupeze rolul principal cu o forţă egală aceleia a creatoarei lui. În acest sens, s-ar părea că spectacolul Naţionalului bucureştean a făcut mult (ca să nu zic „totul") pentru prelungirea carierei scenice a piesei. Şi asta pentru că protagonista sa, Carmen Stănescu, este nu numai o prezenţă fermecătoare şi elegantă, ci şi o comediană subtilă, ştiind să „prindă" şi să transmită cu precizie savuroasă nuanţele unei partituri; chiar atunci când, ca aici, respectiva partitură nu oferă prea mult peste dominanta de trăsneală simpatică, asezonată cu accent străin. (Povestea imaginează o rusoaică emigrată de tânără în Franţa, acum mamă şi bunică, dar încă fidelă unui romantic amor slav şi semi-imaginar pe care însă, regăsindu-l întâmplător, îl va abandona în favoarea mai trainicelor, de fapt, sentimente conjugale.) Montarea – altminteri, „curată" profesional – se mai susţine doar prin jocul plăcut, de umor spumos, al lui Damian Crâşmaru (soţul) şi prin compoziţia mustoasă a lui Alexandru Bindea (vizibil prea tânăr, totuşi, pentru rolul „amantului" părăginit, Kostia); restul distribuţiei, neglijată regizoral ori nepotrivit aleasă, acţionează într-o dezordine stereotipă. Astfel, lui Carmen Stănescu îi mai revine un rol – acela de locomotivă ce trage după sine trenul cam leneş al spectacolului. Nu-i putem dori decât să aibă combustibil pentru o cursă lungă.

■ **A.G.**

GĂLĂGIE MARE

SGANARELLE (Încornoratul imaginar) de Molière ● TEATRUL ODEON ● Data reprezentaţiei: 29 ianuarie 1994 ● Regia: Dragoş Galgoţiu ● Scenografia: Vittorio Holtier ● Muzică de Georges Bizet ● Distribuţia: Ionel Mihăilescu (Gorgibus), Magda Catone (Celia), Şerban Ionescu (Leliu), Laurenţiu Lazăr (Gros-René), Marian Râlea (Sganarelle), Dorina Lazăr (Soţia lui), Mirela Dumitru (Camerista Celiei), Dan Năstase, Cristian Dunăreanu, Cristian Hitianu (Soldaţii).

Lumea în care trăim a spulberat încrederea. Locul ei a fost luat, cu sutele şi trâmbiţe, de neîncredere: în tine, în celălalt, în ceilalţi. Trăim haotic într-un spaţiu marginal, în care preocupările alunecă spre derizoriu. Lucrurile majore şi-au pierdut semnul şi au devenit minore. Ne mişcăm gălăgios şi obsesiv într-un registru meschin, care ne închide, depersonalizându-ne, în temniţa lui.

Cred că aceasta este una dintre sursele spectacolului **Sganarelle** (sau **Încornoratul imaginar**) de Molière, montat de Dragoş Galgoţiu la Teatrul Odeon. Simplul comic de situaţie, cascadele de confuzii, specifice textului clasic, nu ştiu dacă, tratate **ad litteram,** ar mai putea avea efectul scontat de Molière. O lectură modernă, adecvată contextului actual conduce la un spectacol, şi el, modern, dinamic, în care realitatea şi ficţiunea joacă pe rând farse spectatorului. Chiar dacă ironia lui Molière nu este foarte bine instalată aici, **Sganarelle** fiind mai degrabă un exerciţiu de început în acest sens, spectacolul lui Galgoţiu preferă şarja, recurgând la elementele care compun teatrul de bâlci, reconstruit astfel pe scenă. Bicicletă, pian, sfeşnic, soldaţi, muzică, teatru de păpuşi coexistă scenic ca la bâlci, ca în teatrul popular, ca în **D'ale carnavalului** sau ca în **La Moşi** ale lui Caragiale. Stridenţa, gălăgia, devălmăşia, lipsa de coerenţă predomină în acest tip de teatru în care vocile actorilor-păpuşi sunt la concurenţă cu agitaţia străzii. În această vânzoleală este foarte firesc ca **qui-pro-quo**-urile să se ţină lanţ, ca Sganarelle să se poată îndoi şi lamenta că soţia îl înşeală. El este şi actor, şi spectator în acelaşi timp. Sganarelle priveşte măştile şi urmăreşte jocul lor, dar caută sub ele propria lui dramă, caută chipul adevărat al

presupusului iubit. De peste tot răsună arii senzuale sau incendiare din opera „Carmen" de Georges Bizet. Scena se transformă într-o arenă de corrida, în care se dă o luptă pentru recunoaşterea celui mai puternic, o arenă care freamătă de gălăgia tribunelor, întrucâtva similară aceleia a străzii, care anunţă sosirea comedianţilor şi a circarilor, şi tot acel du-te-vino de bâlci. În această cumplită larmă, unde nimeni nu aude pe nimeni, Sganarelle încearcă să-şi spună păsul şi să-i convingă pe ceilalţi de nenorocirea lui. Îi suspectează şi îi urmăreşte pe toţi din jur. Perechile suprapuse de ochelari şi oglinda pe care o are mereu în mână îl fac parcă să vadă superdimensionat o realitate în care se plimbă în voie toţi cei ce, în mintea lui, îl trag pe sfoară sau îi pun coarne. Deformarea percepţiei determină deformarea realităţii. „Simt enorm şi văz monstruos", pare să spună, neputincios, Sganarelle. În „nebunia" de care este cuprins protagonistul, dar şi lumea întreagă, căutarea adevărului devine o falsă problemă, mai degrabă o plăcere de a se înfunda zgomotos în ambiguitate, incertitudine şi confuzie.

Decorul şi costumele lui Vittorio Holtier, machiajul Liviei Bocănescu definesc, într-o bună înţelegere cu ideea regizorală a lui Galgoţiu, lumea teatrului de bâlci, marginală, larvară, în care sforile păpuşilor pot fi şi cele ce manevrează realitatea. Costumele depersonalizează. Şi Gorgibus, şi Sganarelle sunt împovăraţi de mai multe rânduri de haine care ascund adevărata identitate sau, chiar, propun mai multe identităţi, ceea ce înseamnă nici una. Folosirea colajului în realizarea costumelor urmăreşte, şi ea, aglomerarea mai multor persoane într-una singură. În această gălăgie mare, se aud vocile actorilor care vin la rampă să-şi susţină partitura. Destul de bine se aude Marian Râlea, un Sganarelle timid, nesigur şi neîndemânatic, care bâjbâie în căutarea adevărului propriu. Marian Râlea vrea să provoace şi provoacă râsul din orice: îngânarea propriilor vorbe, mimica, gestica, dialogul aparent spontan cu sala. Şi reuşeşte asta, deşi unele soluţii interpretative au un uşor „iz" manierist.

Dragoş Galgoţiu citeşte textul clasic al lui Molière ca pe o comedie savuroasă, îngroşată, în spectacolul lui, de Şerban Ionescu (Leliu), Dorina Lazăr (soţia lui Sganarelle), Ionel Mihăilescu (Gorgibus), Mirela Dumitru (camerista Celiei), Magda Catone (Celia). Propunerea regizorului, chiar dacă se îndepărtează de comedia lui Molière, fie că place, fie că nu place, este plauzibilă prin plonjarea în derizoriul realităţii. Pe nimeni nu mai interesează comicul de situaţie, rezolvarea confuziilor, lamentaţiile lui Sganarelle. Totul este aruncat într-un plan secund, în finalul spectacolului, de vocea crainicului de la „Actualităţile" de seară ale Televiziunii. Fiecare personaj se aşază, ordonat, la locul lui şi urmăreşte o variantă a realităţii oferită de televiziune. De unde până unde ţine ficţiunea şi unde începe realitatea?

Originala montare este foarte discutabilă. Intenţiile regizorului nu sunt traduse întotdeauna într-un spectacol coerent teatral. Mă întreb câţi dintre cei care l-au văzut sau îl vor vedea vor înţelege ce a vrut să facă Dragoş Galgoţiu cu textul comediei lui Molière.

MARINA CONSTANTINESCU

Marian Râlea în rolul titular din Sganarelle **de Molière, Teatrul Odeon (regia: Dragoş Galgoţiu)**

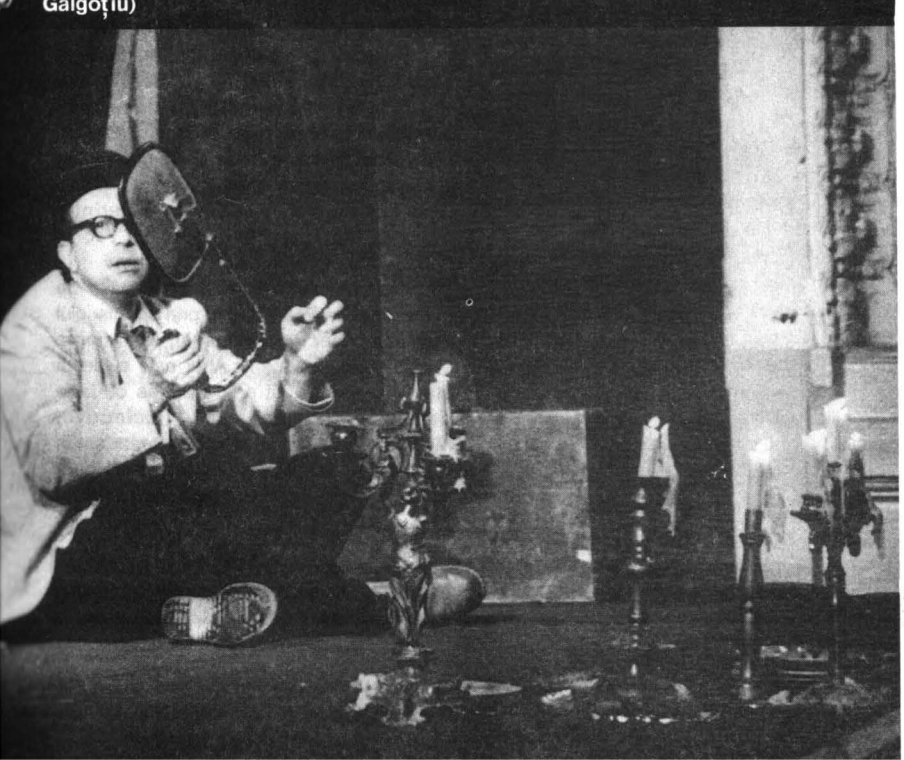
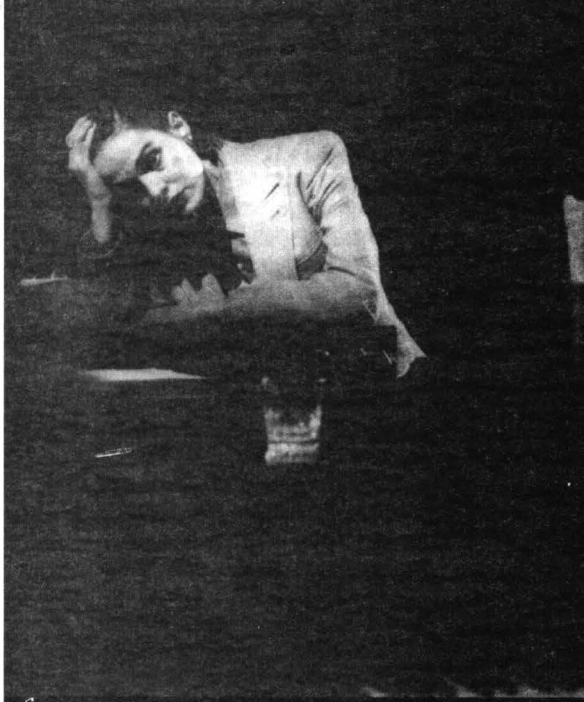


foto: Dan Vatamaniuc



Maia Morgenstern în Lola Blau

ASTĂ SEARĂ, MAIA MORGENSTERN

ASTĂ SEARĂ, LOLA BLAU de Georg Kreisler. Traducere: Sultana Gagea ● TEATRUL EVREIESC DE STAT ● Data reprezentaţiei: 21 decembrie 1993 ● Regia: Alexandru Dabija ● Scenografia: Puiu Antemir ● Coregrafia: Adina Cezar ● La pian: Marius Popp, Andrei Mădescu ● Distribuţia: Maia Morgenstern (Lola Blau).

Frumoasă, fragilă şi puternică, aspră şi uscată, pasională şi senzuală, tainică şi enigmatică. Fără retuşuri de machiaj, schimbând costumele la vedere, Maia Morgenstern cântă, dansează, rosteşte monologuri, ne spune cu patetism povestea unei actriţe evreice într-un timp răvăşit de război şi violenţă. Oameni şi evenimente din monodrama muzicală a lui Georg Kreisler, **Astă seară, Lola Blau** prind viaţă prin metamorfozările spontane ale trupului, prin inflexiunile dramatice ale glasului, prin expresia naturală a chipului şi a ochilor. Câştigătoare a Premiului „Felix" pentru cea mai bună actriţă europeană de film a anului 1993 (rolul din **Balanţa**, în regia lui Lucian Pintilie), „fenomenala Medeea" din spectacolul lui Andrei Şerban transformă scena într-un spaţiu al tensiunilor înalte. Într-un recital convinge întotdeauna participarea personală a artistei. Regizorul Alexandru Dabija şi colaboratorii săi ştiu să o provoace creator şi să-i pună în valoare arta. Scenograful Puiu Antemir compune un cadru auster, neprimitor, rece, cu elemente

de recuzită puține, dominat de un pian și o ladă cu veșminte. Acest spațiu va deveni, prin jocul actriței, o cutie cu miracole. Coregrafia maestrei care e Adina Cezar îi exacerbează impulsurile febrile ale corpului, le conduce spre paroxism, apoi le modelează, rafinându-le plasticitatea. În mizanscena lui Alexandru Dabija la acest one-woman-show, admirabil este balansul între rigoarea formală și lipsa de formă. Regizorul lasă câmp liber de manifestare a ceea ce este nebănuit, imprecis și care dă inefabil mișcărilor, gesturilor, stărilor interpretei, în imagini precis codificate. Astfel, reprezentația este plină de surpriză și emoție. Asistăm la un recital adevărat, pentru că, prin ceea ce comunică, Maia Morgenstern descoperă și se descoperă. Jocul ei transmite devoțiune față de profesie, prin ceea ce înseamnă ca performanță, dar și gând și conștiință. Maia Morgenstern-Lola Blau, vorbind despre „arta de a supraviețui" și despre „problema evreismului" după Auschwitz, invocă haosul existențial, criza lumii moderne, stigmatizată de intoleranță, ură rasială, crimă. Tulburător profund finalul spectacolului, când Lola Blau, „indiferentă, vrăjită de propriul ei sunet", se identifică cu Maia Morgenstern în imaginea histrionului sceptic și deziluzionat, alienat de șirul mistificărilor și minciunilor, care nu mai crede parcă nici în misterul vieții, nici în magia artei.

LUDMILA PATLANJOGLU

Scenă din Călătorie spre Ierusalim de Roy Mac Gregor, Theatrum Mundi (regia: Dragoș Galgoțiu)

JACK SPINTECĂTORUL

PREMIERĂ PE ȚARĂ

CĂLĂTORIE SPRE IERUSALIM de Roy Mac Gregor. În românește de Cristina Ilina Sălăjanu ● THEATRUM MUNDI ● Data reprezentației: 7 februarie 1994 ● Regia și scenografia: Dragoș Galgoțiu ● Costume: Sanda Mitache ● Distribuția: Ioana Abur (Lorna), Magda Catone (Sylvie), Coca Bloos (Pam), Valentin Uritescu (Ollie), Marian Râlea (Steve), Florin Călinescu (Daines), Valentin Popescu (Ghunga Dhin), Sana Hendartono (Naila).

„Sângele e cheia" – spune Daines, singurul personaj care pare a ști de ce sunt oamenii atât de nefericiți, iar regizorul Dragoș Galgoțiu risipește în spațiul de joc găleți de vopsea roșie: din întâmplare sau nu, această cheie se poate găsi în buzunarul oricui. Din momentul în care sângele e cheia, victima, asasinul, dar și martorii sunt uniți într-o complicitate grea și cleioasă în care vorbele nu se mai aud, gesturile își pierd semnificația rațională, salvarea de rău vine din acceptarea mai răului.

Piesa dramaturgului britanic este, ca de obicei la debutanții talentați, o expresie a mâniei cu care viața îi obligă să privească atât înapoi, cât și înainte. Cartierul Castelului, locul unde se petrece acțiunea, este unul din acele locuri aparent onorabile în care coexistă albii și oamenii de culoare – unificați de condiția lor umilă, dar și de aspirația de a trăi în cadrul legii, de a se menține în categoria pentru care cel mai folosit cuvânt al limbii engleze, „sorry" (iartă-mă, scuză-mă, îmi pare rău), mai are un sens. O halbă de bere în plus face ca totul să basculeze: Steve, un coțcar mărunt și spurcat la gură, noaptea, la marginea canalului, spintecă un om de o altă culoare și de o altă credință. Tatăl logodnicei sale îl vede și-l spune la poliție. Încearcă nu doar să-l scape, ci și să-l justifice un politician ecologist pentru care o lume curată înseamnă în primul rând o lume fără străini, iar o țară curată, una ce nu ascultă de „birocrații de la Bruxelles, supuși și manevrați de cămătarii de la Zürich, Tokio și Wall Street". (Lipsește Mossadul și KGB.) Opinia publică se manifestă prin scrisori injurioase și amenințări către „englezul renegat – englezul care toarnă alți englezi". Steve rămâne în pușcărie, dar familia logodnicei lui părăsește cartierul Castelului (un fel de Popa Nan din Londra), plecând într-un loc și mai murdar, și mai saturat de indiferența care naște violență. Drumul spre Ierusalim, „către un pământ verde și luxuriant", e cu desăvârșire inaccesibil, personajele rămân să sufere sub aceeași lună, „luna lui Isus și luna de la Auschwitz".

E o piesă potrivită pentru Dragoș Galgoțiu, stilul eliptic al textului e prielnic talentului său de a construi fantasme exasperante, de a materializa instinctele, de a da glas strigătelor care umplu golul dintre cuvinte. Personajele de beton din spațiul teatral amenajat tot de regizor copleșesc nu doar actorii, ci și spectatorii, incluși în spațiul dramei, într-un relativ pericol de a fi loviți, murdăriți, asurziți. Echipa de actori care l-a urmat la Theatrum Mundi este alcătuită din oameni care aderă la estetica violentă a regizorului, practicând cu convingere gimnastica scenică și muzicalitatea răcnetelor. Sunt momente în care credința actorilor în regizor, a regizorului în propria vocație se întâlnesc cu mânia autorului pe care-l reprezintă, și, în special în partea a doua a spectacolului, zbaterea începe să capete un sens, chinul fizic devine o echivalență a suferinței morale. Valentin Uritescu și Florin Călinescu contribuie decisiv la sensibilizarea conflictului dramatic. Ca de obicei, Marian Râlea biruie, prin spectacolul efortului, spectacolul însuși. Experiența scenică redusă a Ioanei Abur este evidentă atât în prudența cât și în ezitarea cu care participă la exploziile colective. Monoloagele – cu un rol relativ important în text pentru desenarea unui personaj care gândește altfel decât vorbește – sunt rostite

ininteligibil şi acoperite de excesul de decibeli al muzicii. Magda Catone îşi stăpâneşte cu o autoritate poate prea rece personajul, de-abia înspre final cedând bunului teatru al sentimentelor întâi trăite şi apoi strigate. Coca Bloos, care joacă un personaj-argument, conferă personalitate şi mister apariţiilor sale. Sana Hendartono poartă în fiinţa ei condiţia mielului de sacrificiu; din păcate, o exprimă foarte tern. Valentin Popescu, victimă la propriu, suportă cu stoicism excesele celorlalţi interpreţi. Momentele în care-şi asumă prin mimare mesajul muzical au rămas pentru mine de neînţeles.

Spectacolul cucereşte şi respinge simultan sau succesiv, fiind evidentă disponibilitatea regizorului de a-şi anula propriul demers spre claritate şi emoţie. Demers pe care nu izbuteşte, totuşi, să-l spintece definitiv.

MAGDALENA BOIANGIU

UN STUDIU

CABARET, studiu de music-hall ● ACADEMIA DE TEATRU ŞI FILM, clasa prof. univ. Dem Rădulescu ● Data reprezentaţiei: 11 februarie 1994 ● Muzică de John Kander, George Gershwin, Leonard Bernstein, Andrew Lloyd Weber ● Coordonator: prof. univ. Dem Rădulescu ● Scenografia: arh. Teodora Dinulescu ● Coregrafia: Felicia Dalu ● Pregătire muzicală şi acompaniament: Sorina Creangă; baterie: Lidia Creangă ● Distribuţia: Ionuţ Cucoară, Mona Ciobanu, Ioana Abur, Cesonia Postelnicu, Alice Caracostea, Daniela Tapalagă, Iulian Bălţătescu, Radu Băiţan, Daniel Badale, Danu Mihai, Vitali Bantâş, Cristian Nicolae, Olga Buhnevici, Felix Totolici, Sorin Cristea.

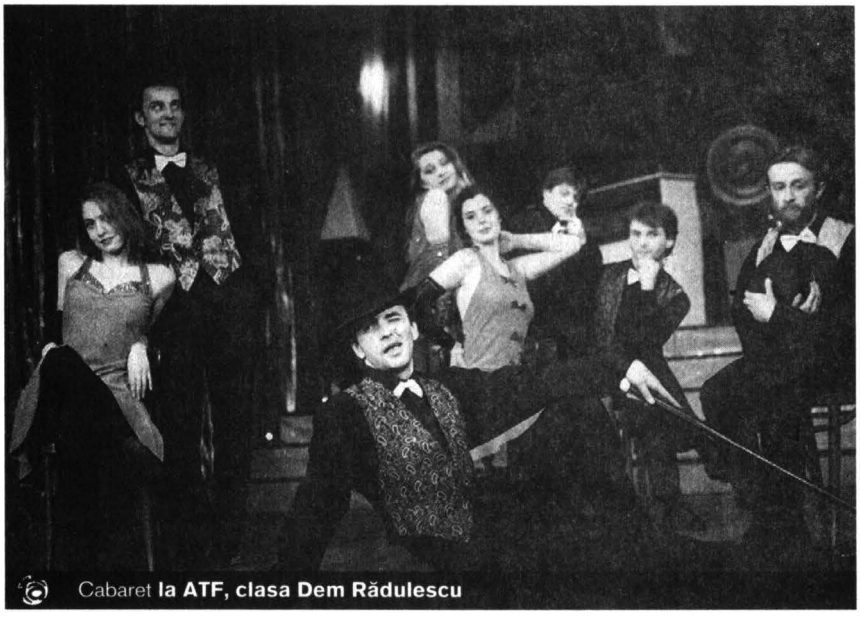
Nu ştiu să mai fi existat în analele A.T.F.-ului o producţie similară acestui „studiu de music-hall" pe care ni-l propun acum absolvenţii în spectacolul **Cabaret**. Deşi Dem Rădulescu (profesorul acestei clase) iubeşte şi cultivă revista nu de azi, de ieri, fiind în acelaşi timp îndrumătorul multor generaţii de actori, n-a arătat nici domnia-sa, în decursul anilor, vreun interes special privind pregătirea studenţilor pentru genul în cauză. Probabil pentru că music-hall-ul era, nu demult, aproape exclus de pe lista speciilor admise sau tolerat în forme care nu meritau osteneala. Cum treaba nu mai merge după ureche şi teatrele de profil încep să aibă dificultăţi în alcătuirea trupelor e normal ca şcoala de actorie să-şi asume şi această sarcină. Discutabil rămâne dacă absolvenţii pot să probeze stăpânirea „meseriei" într-un atare spectacol de diplomă câtă vreme nu e vorba, cel puţin deocamdată, de o secţie specializată.

Dar să judecăm, până una-alta, ce ni se oferă şi să spunem de la început că promoţia e categoric dotată pentru tipul acesta de reprezentaţie, interpreţii având ţinută, înclinaţii remarcabile pentru muzică şi dans.

Concepută ca un mozaic de numere selectate din repertoriul clasic de gen (pentru a nu fi nici o confuzie e păstrată şi limba originară), reprezentaţia solicită interpreţii în direcţia modelelor citate. Faţă de acestea, sarcina lor e mai degrabă a unei execuţii exacte decât a creaţiei. Fireşte, fiecare toarnă în tipar propriul talent, farmecul personal şi mai ales virtuozitatea dobândită prin studiu aplicat, prin exerciţiu, care, în unele cazuri e performant (Iulian Bălţătescu). Coregrafa Felicia Dalu şi autoarea pregătirii muzicale, Sorina Creangă (aceeaşi asigură acompaniamentul în spectacol, alături de Lidia Creangă), au meritul de a fi obţinut precizie, armonie şi expresivitate în câteva reuşite momente de ansamblu („Cabaret", „Tomorrow belongs to me", „Money, Money"). Creaţiei actoriceşti propriu-zise îi rămân puţine spaţii de manifestare, dar, acolo unde scheciurile o îngăduie, ea se probează cu bune rezultate („Patru clowni", „Two Ladies"). Sau când o interpretă ca Daniela Tapalagă reuşeşte să treacă dincolo de partitură („Les amants d'un jour"), demonstrând sensibilitate şi dramatism, ştiinţa de a construi un moment care se reţine.

Paradoxal; spectacolul studenţilor îndrumaţi de Dem Rădulescu e anemic la capitolul umor. În general gagurile retro sunt reproduse cu fidelitate şi grijă pentru respectarea mecanismelor originare, dar atât. De unde, şi o oarecare lipsă de vlagă a reprezentaţiei şi o veselie surdinizată în favoarea mimării unei eleganţe şi a unui stil. Probabil că îşi spune aici cuvântul concepţia secvenţială, lipsa pretextului coagulat care ar fi structurat ansamblul şi ar fi ajutat la susţinerea atmosferei. Altfel, demonstraţia pare „în sine", ca şi efortul de a anima o fotogramă de arhivă. Dar, fiindcă ne aflăm în faţa unui studiu, putem spune că există în el premisele operei. O aşteptăm. Nu cred să gândească altfel cei care-şi dovedesc aici aptitudinile şi interesul pentru music-hall. Ei sunt: Cesonia Postelnicu, Mona Ciobanu, Alice Caracostea, Daniela Tapalagă, Daniel Badale, Iulian Bălţătescu, Cristian Nicolae, Radu Băiţan, Ionuţ Cucoară, Ioana Abur, Olga Buhnevici, Felix Totolici, Danu Mihai, Vitali Bantâş. Arh. Teodora Dinulescu a îmbrăcat cu gust spectacolul, sugerând fastul scenelor de revistă, dar şi handicapul resurselor de tranziţie.

DOINA PAPP



Cabaret **la ATF, clasa Dem Rădulescu**

ORFEU LA MICROFON

ORPHEUS DESCENDING (ORFEU ÎN INFERN) de Tennessee Williams ● TEATRUL ROMÂN-AMERICAN „EUGENE O'NEILL" ● Data reprezentației: 8 februarie 1994 ● Regia: Adrian Pintea ● Scenografia: arh. Silvia Pintea ● Aranjamente muzicale: Adrian Pintea și Sorin Romanescu ● Distribuția: Adrian Pintea, Cristian Moțiu (Val), Laura Jianu (Lady), Mihaela Mihuț, Dana Magdici (Carol), Adrian Titieni, Marius Gâlea (Jabe), Ionuț Pohariu (Sheriful Talbott, Uncle Pleasant), Adrian Titieni, Marius Gâlea (Davis), Mioara Târzioru (Sora). Orchestra: Mihai Iordache (saxofon), Sorin Romanescu (chitară), Emil Viciu (bas), Lucian Maxim (percuție).

Și, în fond, de ce infernul n-ar fi o platformă cu două microfoane, înecată din când în când de un abur urât mirositor? Un Orfeu care a împlinit de mult cei treizeci de ani pe care textul îl obligă să-i sărbătorească, îmbrăcat ca toți oamenii care rătăcesc pe drumuri, purtând o dizgrațioasă cutie de chitară, își desfășoară recitalul. Adrian Pintea adaugă astfel calităților sale de interpret al textului dramatic, aptitudinile de netăgăduit al cântărețului. Partea muzicală a spectacolului pe care ni-l propune ca interpret și regizor este – în mod paradoxal – și cea cu încărcătură dramatică. Prin reducția pe care o operează în text, infernul, alcătuit, la autorul american, din lumea meschină a orășelului sudic, capabilă periodic de măreție prin eliberarea violenței ucigașe, a dispărut aproape complet. Vagabondul Val trezește instinctele erotice a două femei, una mai isterică decât alta; soțul celei dintâi este grav bolnav la etaj și se opune din ultimele puteri zgomotoasei aventuri de la parter, cealaltă este o dezechilibrată pe care respectabila ei familie face mari eforturi s-o țină cât mai departe de locul unde-și desfășoară viața onorabilă. Amenințarea, necesară totuși – pentru a face inteligibil reziduul conflictual –, este prezentă prin prestația unui personaj colectiv, șerif și unchi în același timp, care întruchipează tradiția teatrului japonez, mecanica marionetei, îndemânarea pistolarului din filmele western și multe altele de care se presupune că imaginarul colectiv se teme pentru că nu le înțelege. Apariția dinspre sfârșit a celor trei personaje rele cu cearșafuri pe cap și făclii în mâini, care aprind gurile de gaz din jgheabul ce mărginește estrada de pe care s-a cântat atât de frumos, are mai curând un aer comic, și finalul care lasă personajele în viață este, în felul lui, motivat: în registrul în care a transcris regizorul conflictul e mai greu să trăiești decât să mori.

În aceste condiții, orchestra mi s-a părut performantă, Laura Jianu (Lady), expresivă în rarele momente când încearcă să joace o relație și nu o stare, Mihaela Mihuț (Carol) sprijină cu puterile ei hărmălaia din scenă, Adrian Titieni (Jabe, David) – iubirea pierdută și iubirea inutilă – izbutește să sugereze diversitatea răului. În pofida agitației și a zgomotului, spectacolul este lipsit de expresivitate teatrală, de momentele în care emoția să se bazeze și pe altceva decât pe receptarea farmecului covârșitor al lui Adrian Pintea. Singurul nume care n-are rost să fie pomenit este cel al lui Tennessee Williams. Faptul că spectacolul este jucat în limba originalului nu ne apropie câtuși de puțin de intențiile lui.

Adrian Pintea (Val) în Orpheus Descending **de Tennessee Williams, Teatrul Român-American (regia: Adrian Pintea)**

Desigur, așa cum ne-am învățat deja, regizorul are libertatea de a spune ce vrea el. Cu condiția să spună ceva.

MAGDALENA BOIANGIU

ȘI OAMENII AU NEVOIE DE ADEVĂR

ANNA CHRISTIE de Eugene O'Neill ● TEATRUL „V. I. POPA" DIN BÂRLAD ● Data reprezentației: 23 ianuarie 1994 ● Regia: Dorin Mihăilescu ● Scenografia: Adriana Raicu Petre ● Distribuția: Lily Popa Alexiu (Anna Christophersen), Constantin Petrican (Chris Christophersen), Marcel Anghel (Mat Burke), Elena Petrican (Marthy Owen), Virgil Leahu, Florin Predună, Vasile Mălinescu, Mihai Dumitrescu, Cornel Șoltuz, Petre Ionescu, Galan Cristian, Nicolae Țigănașu, Grigore Sarcos, Gabriel Derebei, Claudiu Stoica, Sorin Munteanu (Oamenii portului, Oamenii mării).

Consemnăm, cu această premieră, debutul regizoral, într-un teatru profesionist, al tânărului Dorin Mihăilescu, student în anul IV la Academia de Arte „Luceafărul" din București, clasa profesoarei Cătălina Buzoianu; un debut convingător atât sub raportul decodării propunerilor cuprinse în piesa lui O'Neill, cât și sub cel al definirii caracterelor și al punerii lor în relații corecte.

Anna Christie de Eugene O'Neill nu este o tragedie, în sensul clasic al cuvântului, chiar dacă afișul teatrului o recomandă ca atare; confruntările din piesă, oricât de frecvente și de dure, nu sfârșesc în moarte. Este o dramă a existențelor, cu momente de combustie violentă, dar și cu intermezzo-uri oscilând între registrul romantic și cel melodramatic. Rezistența acestei lucrări, datând din anul 1921, constă în încărcătura de permanent adevăr omenesc pe care îl poartă cu sine.

Dintre posibilele variante de lectură scenică, Dorin Mihăilescu s-a oprit la cea pledând pentru adevărul care eliberează și pentru nevoia apropierii unui astfel de adevăr. O dată stabilit reperul-pilon al demonstrației dramatice, regizorul dovedește consecvență în concepție, clădindu-și cu grijă argumentele în jurul acestuia. Prinde astfel contur o lume cu punctele fundamentale de sprijin șubrezite, cu noțiunile dereglate, dar o lume care nu

renunţă la şansa regăsirii sensului vieţii, pentru că este locuită de oameni care nu ştiu ce înseamnă resemnarea şi, mai ales, care au tăria să rămână oneşti chiar în împrejurări dintre cele mai complicate. Oamenii aceştia sunt capabili de violenţe care pot merge până la crimă (Chris Christophersen este la un pas de omucidere), dar nu sunt în stare să mintă sau să se mintă. Astfel descifrat regizoral, textul lui O'Neill oferă interpreţilor culoare favorabile spre concretizarea scenică a personajelor încredinţate, fiecare dintre ei valorificându-şi, de altfel, şansa cu rezultate notabile, chiar dacă n-au lipsit câteva ezitări.

Lily Popa Alexiu, în Anna Christie, s-a aflat în faţa unui sever examen al profesionalităţii sale, datorită complexităţii gamei de nuanţe ale trăirilor cărora trebuie să le găsească rezolvările cele mai potrivite. Anna, în varianta propusă la teatrul din Bârlad, convinge încă de la primele replici, prin amestecul de atitudine sfidătoare, de imensă oboseală, de descurajare şi de teamă aflată la pândă; o îndârjire pentru care nu există decât două ieşiri – prăbuşirea deplină sau câştigarea bătăliei. Pe tot parcursul scenei din cârciuma portului prestaţia actriţei este, practic, ireproşabilă, confruntările Annei cu Marthy Owen şi cu Chris anunţând o reprezentaţie de referinţă pentru Teatrul „V. I. Popa". La fel de bine făcute sunt şi momentele de regăsire şi de linişte în ambianţa calmă de pe puntea şlepului, după care intervine o perioadă, să-i spunem, **de reflux** în evoluţia personajului; se apelează la o abordare „obiectivă" a textului, cu etape de parcurgere a lui la nivel de lectură expresivă, care neglijează implicarea. Întregul proces de seism interior, declanşat de dragostea întâi incertă, apoi deplină, pentru Mat şi care impune decizia mărturisirii adevărului, se produce cu o scăzută participare a trăirii. O dată cu „momentul adevărului" lucrurile intră în făgaş normal şi necesar, jocul actriţei cunoaşte o creştere bine gradată până în finalul spectacolului, întregul redevine credibil şi convingător. Salutară a fost atenţia acordată de Lily Popa Alexiu acurateţei rostirii şi nuanţării sensului cuprins în replică, două componente fundamentale ale reuşitei sale în acest rol.

În Chris Christophersen, Constantin Petrican face din nou dovada calităţilor lui de actor temeinic, edificându-şi personajul cu minuţioasă grijă nu doar pentru mască, vorbire şi mişcare, ci şi pentru gestul mărunt, care rotunjeşte discret replica sau atitudinea. Bătrânul Chris este o prezenţă activă în scenă chiar când nu participă direct la dialog, interpretul ştie să tacă, să privească, să asculte sau să pară absent fără a ieşi din raza de interes a spectatorului. Unele excese vocale, survenite la intervale scurte de timp şi nu întotdeauna motivate de momentul acţiunii, pot fi lesne remediate în reprezentaţiile viitoare.

Marcel Anghel întregeşte, în Mat Burke, trioul prezenţelor centrale din piesă, trasând cu siguranţă şi cu relevabilă economie de mijloace artistice dominantele personajului său – forţă primară, fond sufletesc cinstit până la naivitate, intransigenţă, disimulată nevoie de tandreţe. Actorul reuşeşte să-l poarte în scenă pe acest vlăjgan impulsiv cu suflet de copil fără a fi nici o clipă ostentativ, protejându-l parcă de privirile indiscrete ale sălii.

Remarcabilă a fost apariţia Elenei Petrican în Marthy Owen, rolul episodic, de „lansare" a conflictului propriu-zis; în doar câteva minute, ea desăvârşeşte – prin gest, intonaţie, ritm al participării – portretul tragic şi paralizant al femeii care vine de nicăieri şi dispare nu se ştie unde, trăindu-şi într-o grotescă şi tristă veselie clipa imediată, anticameră a singurătăţii absolute. Distribuită, de regulă, în roluri de amploare, Elena Petrican demonstrează „pe viu" cum poate fi transformată o prezenţă scenică fugară într-un moment de performanţă artistică.

Scenografia Adrianei Raicu Petre rămâne datoare, de data aceasta, aşteptărilor noastre. Dacă într-o primă secvenţă din spectacol, cea a cârciumii, impresia de sordid şi de periferie morală poate fi, cu bunăvoinţă, receptată, următoarea secvenţă, a şlepului, în care regizorul desfăşoară partea cea mai importantă a acţiunii, este inexpresivă şi descurajantă. Nu ştim dacă panourile care segmentează povestea scenică, intenţionând să închipuie marea, trebuie reproşate scenografei sau regiei; oricum, scopul pentru care au fost făcute rămâne exterior efectului obţinut.

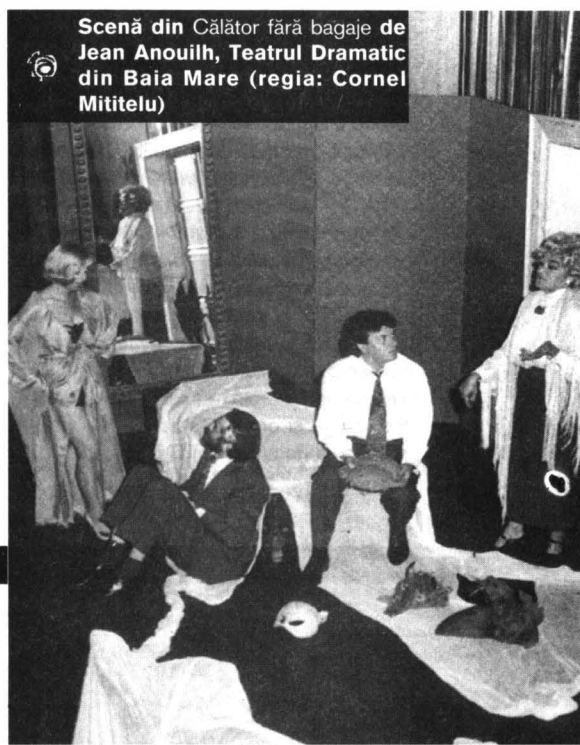
Îl aşteptăm cu interes pe debutantul Dorin Mihăilescu în spectacole viitoare.

CONST. PAIU

JULIETTE

CĂLĂTOR FĂRĂ BAGAJE de Jean Anouilh. Traducerea: Camil Şerban şi Corina Jiva ● TEATRUL DRAMATIC DIN BAIA MARE ● Data reprezentaţiei: 16 februarie 1994 ● Regia: Eugen Harizomenov ● Scenografia: Dana Urdă ● Distribuţia: Doru Fârte (Gaston), Lucian Prodan (Georges Renaud), Olga Sârbul (Doamna Renaud), Dana Ilie (Valentine Renaud), Lerida Bucholzer (Ducesa Dupont-Dufort), Gheorghe Lazarovici (Maestrul Huspar), Daniel Gheran (Puştiul), Vasile Constantinescu (Maestrul Pickwick), Antoniu Paul (Majordomul), Ion Costin (Şoferul), Gică Andruşcă (Valetul), Liliana Cârcei, Ofelia Fârte (Bucătăreasa), Loredana Hotea (Juliette).

La Teatrul Dramatic din Baia Mare, din păcate încă nimic nou. Aceeaşi apatie şi nepăsare a publicului faţă de Teatru, aceeaşi toleranţă şi resemnare a Teatrului faţă de publicul a cărui prezenţă se face simţită în seara premierei, pentru a se refugia, apoi, într-o tăcere... suspectă? justificată? Ai zice **suspectă** dacă te gândeşti la spectacolul de anul trecut al lui Marius Olteanu cu **Dresoarea de fantome** de Ion Băieşu, la spectacolul pe un text al lui Radu Iftimovici, interesant şi problematic, orientat către actualitatea vieţii sociale româneşti, dar şi la comedia bulevardieră a lui Georges Feydeau **Domnul vânează... doamne!,** în fine, la textul profund al lui Jean Anouilh, **Călător fără bagaje**. Ai zice, însă, şi **justificată,** punând în cumpănă – cu excepţia primului spectacol amintit – sărăcia (de la cel mai concret detaliu de scenografie, până la soluţiile regizorale) montărilor scenice,



Scenă din Călător fără bagaje **de Jean Anouilh, Teatrul Dramatic din Baia Mare (regia: Cornel Mititelu)**

impresia de vetust, de opac pe care spaţiul dramatic ţi-o provoacă, parcă oprind ochiul să pătrundă transparenţele şi strălucirile ficţiunii de „dincolo". Am spus-o, şi nu o dată: tinerii actori de la Baia Mare, mulţi chiar fără pregătirea vreunui institut, nu sunt străini de virtualitatea unui gest artistic complet, autentic. Strategia repertorială, la drept vorbind impresionantă prin diversitate şi prin calitatea textelor, nu izbuteşte să contrabalanseze lipsa de inspiraţie sau, poate, neputinţa, în absenţa argumentelor materializate în onorarii, de a-i apropia de teatru pe regizorii capabili să-i dea un chip.

În **Călător fără bagaje** de Jean Anouilh, Eugen Harizomenov nu distinge decât o lume uniformă, mişcându-se pe o circumferinţă mică, în centrul căreia psihologia abisală a lui Gaston, un tânăr amnetic revenit de pe front, căruia va trebui să i se infuzeze istoria propriei copilării într-o familie în care – principial – nu a trăit, se manifestă prin simple reflexe repulsive ale unei conştiinţe sufocate de perplexitate în faţa originilor redescoperite. Coincidenţa face ca tânărul Gaston să fie în realitate unul dintre fiii pierduţi pe front ai familiei Renaud, însă memoria lui tumefiată, progresiv iluminată, nu-i sugerează regizorului altă soluţie de evaluare a unei evoluţii anamnetice decât animarea în obscuritate, la începutul fiecărui act, a unor prezenţe fantomatice în negru. Şi nici Doru Fârte nu pare hotărît să „plonjeze" cu mai multă îndrăzneală introspectivă înlăuntrul obsesiilor personajului său torturat de nostalgia copilăriei pure, esenţializate, în sânul unei familii a cărei automăcinare meschină perverteşte spiritul liber. Personajul apare mai degrabă iritat şi irascibil la descoperirile succesive ale acestei lumi din care provine, dar căreia nu-i mai poate aparţine, şi mai puţin dispus să trăiască tumultul tragicelor revelaţii pe care conştiinţa, trezită din întuneric, i le impune ca etape ale unui purgatoriu. Un purgatoriu din care Gaston va ieşi curăţat de propria-i identitate, dar ca urmare a unei deliberări. Decizia lui este aceea de a se refugia, dintr-o realitate a cărei memorie i-o amanetase pentru o vreme atrocitatea războiului, într-una inventată, dar care-i va permite libertatea; şi va alege exilul fericit, devenind nepotul unui Puşti dintr-o bogată familie engleză.

Din păcate, în jurul lui Doru Fârte, tot mecanismul scenic se învârte greoi, trama nu capătă relief, personajele exprimă apatie, cu excepţia Juliettei, o tânără servitoare a familiei Renaud, întruchipată cu farmec de Loredana Hotea, într-o alternanţă veselă şi dramatică de ingenuitate, indiscreţie şi orgoliu feminin – de amantă precoce a domnişorului Gaston. ■

ADEVĂRATUL PUBLIC

MICA VRĂJITOARE, adaptare de Cornel Mititelu, după basmul lui Ottfried Preussler ● **TEATRUL DE PĂPUŞI DIN BAIA MARE** ● Data reprezentaţiei: 17 februarie 1994 ● Regia: Cornel Mititelu ● Scenografia: Ida Grumaz ● Interpretează: Dana Arţuche, Felix Arţuche, Maria Mititelu, Marin Dălcăran, Petre Toma.

Adevăratul public de teatru din Baia Mare nu este încă cel al „Dramaticului", ci acela al Teatrului de Păpuşi. Cei ce vor trebui să fie „crescuţi", convinşi să se apropie de teatru sunt spectatorii adulţi, şi nu copiii – un public constant, deprins cu jocul păpuşilor, cu convenţiile spectacolului şi ale cărui reflexe spontane întreţin o comunicare necesară, activă şi echilibrată, cu actorii de dincolo de paravan. Nimic forţat în relaţia copiilor cu universul fabulos al scenei, ei devin în chip firesc animatorii spectacolului, vocile ce corectează evoluţia firului epic înspre morala fericită a conflictului. Şi dacă în regizarea comediei bulevardiere a lui Georges Feydeau **Domnul vânează... doamne!** Cornel Mititelu izbutea un spectacol fără sare şi piper, la Păpuşi colaborarea cu scenografa Ida Grumaz îi oferă şansa să anime cinci actori – Dana Arţuche, Felix Arţuche, Maria Mititelu, Marin Dălcăran şi Petre Toma – într-o montare ritmată, diversă în alternanţe vizuale, captivantă pentru copii, a basmului lui Ottfried Preussler, **Mica vrăjitoare**. Ar fi poate de remarcat o anume „discreţie" în întruchiparea păpuşilor, prin discreţie înţelegând desenul poate prea stilizat al personajelor, multe dintre ele, deşi bine individualizate, fiind create mai mult din siluete şi mai puţin din contururi şi forme pline, generoase. Semn, probabil, că şi pentru Teatrul de Păpuşi libertatea creaţiilor fastuoase, precum cea a spectacolului **Cenuşăreasa** de anul trecut, devine un privilegiu interzis. În orice caz, asemeni Cenuşăresei şi micii vrăjitoare din basmul lui Preussler, scena Teatrului de Păpuşi din Baia Mare pare a-şi întrece în frumuseţe, bunătate şi noroc surata mai mare...

SEBASTIAN-VLAD POPA

VALOAREA NU

Sprijinul profesorilor acordat studenţilor capătă forme care îi pot ajuta pe aceştia din urmă să se uite oarecum mai destinşi nu numai către viitorul îndepărtat, ci şi la cel apropiat. Ucenicii într-ale regiei teatrale nu mai pot avea la dispoziţie, toţi, scena-studio a Academiei de Teatru şi Film; nici pe colegii-actori cu care să-şi întocmească spectacolele de absolvenţă. Sunt mulţi. Nu mai încap în micul receptacol din strada Iuliu Maniu. Astfel că direcţia şcolii, magiştrii, alţi oameni de bine de prin preajmă (au apărut şi binevoitori dezinteresaţi, sponsori, precum şi opulenţi cicisbei ai domnişoarelor-actriţe) se străduiesc să găsească spaţii şi mijloace de coproducţie cu teatrele dramatice. Dublu avantaj: tinerii regizori conlucrează cu trupe constituite, iar trupele constituite primesc, din partea junilor sosiţi în ospeţie, un duş împrospătător, care le mai curăţă din rutină, habitudini, ticuri, fixaţii şi alte scleroze.

Printre iniţiativele din acest câmp de acţiune, azi mai populat decât ieri – căci nu e ceva nou ca studenţii să-şi dea examenele în instituţiile de artă teatrală –, e de salutat şi aceea a bunului, activului, reputatului regizor, pedagog, animator Alexa Visarion. El a dus tratative cu directorul Teatrului din Arad, Ovidiu Cornea – unul din cei ce au încurajat totdeauna debuturile în localul său –, şi acesta i-a acordat scena, atelierele, actori şi scenografi. Şi public, evident. A pus în mişcare propriul său Teatru Român-American (unde e director), obţinând oarece posibilităţi materiale şi din această parte. A chemat la colaborare Secţia de teatru a Universităţii Ecologice, care i-a dăruit câţiva interpreţi tineri merituoşi, cu acest prilej asigurându-li-se şi lor debutul profesionist. A organizat o întâlnire colocvială cu oamenii de teatru din Bucureşti şi din alte oraşe, cu ziarişti, teleaşti, ca să găsească, în discuţia minţilor luminate, soluţii pentru teatrul de mâine, care, în conştiinţa absolvenţilor, începe chiar din vara aceasta şi către care ei se îndreaptă cu speranţă şi incertitudini. Căci acum nu mai sunt **plasaţi. Se plasează.** Ori ba.

Am avut, deci, parte de zile şi ceasuri fecunde la Arad, în ianuarie 1994. Ni s-au arătat două spectacole: **Budoar şi lagună**, după contemporanul nostru de neuitat Teodor Mazilu, şi **Fontana Trevi** de Gian Lorenzo Bernini, pe care istoria culturii îl reţine ca arhitect, sculptor, pictor, poet ocazional, dar n-a avut când să-l înregistreze şi ca autor de piese, deoarece comedia sa barocă scrisă în 1644 a fost descoperită de-abia în 1963.

AŞTEAPTĂ NUMĂRUL ANILOR...

Sunt nimerit alese scrierile în chestiune? În privinţa aceasta se cuvine să renunţăm la prejudecăţi. După patru ani de studii şi experienţe, regizorul (şi profesorul lui) are dreptul să-şi aleagă ce crede el că-i va sluji mai propice afirmarea. Cei mai buni absolvenţi ai Institutului de artă teatrală şi cinematografică şi-au dat ultimul examen şcolar cu piese din marea literatură universală (includ în noţiune şi dramaturgia română). Debutul lui Aureliu Manea a însemnat **Rosmersholm** de Ibsen (la Sibiu). Al lui Andrei Şerban, **Arden din Kent** (la Piatra Neamţ). Al lui Alexandru Colpacci, **Un om egal un om** de Brecht (la Oradea). Iustina Prisăcaru a recurs, acum, la Arad, la două comedii de Mazilu: **Don Juan moare ca toţi ceilalţi** şi **Frumos e în septembrie la Veneţia.** Selecţie normală. Anormal e că scenariul scris de regizoare îmbucă numitele piese fără a ne oferi posibilitatea ca să ne şi explicăm gestul, **in actu**; adică de ce a făcut-o şi mai cu seamă de ce o face cum o face, adică reducând la ininteligibil motivul literar. Diferenţele de stil între cele două acte maziliene, unul, parafrazând celebra scriere de sorginte iberică şi altul tratând sarcastic snobismul, ajuns la absurd, al unor ciocoi de viţă nouă, determină întregului ce a rezultat o stare confuză. Alternanţa de scene din unul şi din altul, cu aceleaşi personaje în aceleaşi costume, n-are noimă.

Şi-a creat, deci, regizoarea, o dificultate majoră. Stingherită vizibil, Adriana Ghiniţă a descris-o plat pe Maria Magdalena, cu schimbări de ton nemotivate, izbucniri bizare, ţipete, plânsete. Mirela Bucur a încurcat rolurile, neavând, de altfel, cum să le descurce: o ţoapă cu ifos şi Maria Antoaneta – cum să le aduni? Altminteri, tânăra a vădit graţie, mobilitate şi spirit – când se putea. Într-o situaţie asemănătoare s-a aflat şi Dan Covrig: un oarecare de azi şi un Gardian medieval. Don Juan-ul lui Dan Antoci are momente de credibilitate, actorul jucând ceva mai detaşat, reverenţios, mimând pasiunea ca şi blazarea, mai iscând şi câte-un zâmbet. Umor, ironie, însă, în general nu prea sunt; discursurile, conversaţiile obscure, intersectări nelămurite abundă.

Câte o scenă mai acătării, o plantare gândită – în dispozitivul scenografic greoi şi abstruz –, o întâlnire sentimentaloidă arată că regizoarea are meserie, cum se spune.

De aşteptat cuvântul următor.

Lui Ion Mircioagă profesorul îi poate semna, liniştit (cred), certificatul de absolvire. Cu notă maximă. Comedia compusă de el are stil (baroc decantat, esenţializat în forme sprintene, ce arată o potrivită contaminare cu a doua etapă istorică a commediei dell'arte). Are farmec, dezinvoltură. Culori pastelate. Un cadru flexibil. Şi tipuri comice structurate destoinic. Diferenţierea lor prin costum, mască, temperament, mod de a acţiona, comicitate se săvârşeşte în chenarul unei omogenităţi constituite. Zanni (Constantin Florea) are o aparenţă moale, nătângă sub care se ascunde, cu dibăcie, un serv şiret şi precaut. Coviello e abrupt şi robust, Sorin Tofan dându-i vigoare caracterologică. Angelica, eroina, e delicată, sensibilă, lamentuoasă, lirică (remarcabilă interpretarea Lilianei Popovici), dar cu răsuciri neaşteptate spre supărări domnişoreşti, mici istericale şi porniri băieţoase, protestatare, ce au haz. O linie capricioasă, fină, e desenul evoluţiei ei. Rosetta, în schimb, camerista, e apucată, furtunoasă, pasională; se mişcă necontenit; în ea pulsează continuu nerăbdarea, de la un moment dat afecţiunea faţă de un turc frumuşel; e gata la ripostă, se amestecă în toate, se înfurie ori e galeşă cu dulce maliţie. Monia Pricope: o actriţă care, neavând trecut, poate conta pe viitor. Junele-prim e statuar, dar poate fi şi elastic, visează cu ochii deschişi într-un chip umoristic relevabil, se autopersiflează cu inteligenţă, are un joc divers şi controlat: Bogdan Costea.

Scena din Fontana Trevi de Gian Lorenzo Bernini, Teatrul de Stat din Arad (regia: Ion Mircioagă)

Agerimea tinerilor (trei dintre ei, studenţi ai Universităţii Ecologice) stimulează, am impresia, şi avântul actorilor arădeni care i-au ajutat: Radu Cazan, Călin Stanciu, Adrian Zavloschi (ceva mai şters), Doru Nica (vorbind apăsat, dar mişcându-se într-un alt ritm decât al celorlalţi, lăsând impresia unui dansator ce execută charleston-ul în ritm de vals lent). Un actor de bravură, Ovidiu Ghiniţă, deţine rolul dublu: personaj central şi autor ce-şi comentează gestul scriitoricesc. E bun în toate. Nu regret decât că rosteşte astfel replicile încât cea mai mare parte din ele par a sta sub efectul unei implozii: au rezonanţă numai înăuntrul actorului; nouă ne rămân ascunse.

În viziunea plastică a lui Onisim Colta (decoruri) şi în cea vestimentară a Mihaelei Păcurar sunt elemente notabile de contrast: panouri alb-negre ce se compun şi se descompun, sugestia policromă a unor miracole scenice în gustul epocii autorului, precum şi costume subtile ce fac racordul între vremea piesei şi vremea spectacolului de azi.

Mă reîntorc la Ion Mircioagă. A călăuzit actorii cu pricepere. A pus o surdină decentă picanteriilor, fără să le stoarcă de must, dar şi fără să le scalde în ape mocirloase. A urmărit cu atenţie sensul de el descoperit. A implantat ingenios în lăcaşul arădean comedia veche, aducând-o spre noi fără ostentaţii şi cu prea puţine artificiozităţi ca să fie şi supărătoare. Cătălina Buzoianu, Alexa Visarion, Valeriu Moisescu, Ileana Berlogea, distinşi profesori, şi alţii, printre care şi subiscălitul, ambalându-ne în consideraţii de principiu, ori pragmatice, n-am uitat să subliniem şi apariţia acestui nou regizor. I-am contrasemnat diploma – cum s-ar zice. Cătam noi cu luare-aminte la ceea ce vedeam că e, dar aruncând şi o privire încrezătoare la ceea ce acest artist tânăr va fi.

VALENTIN SILVESTRU

HAINELE NOI NU SUNT GATA ÎNCĂ

La sfârşitul anului trecut, într-un articol din „Panoramic Radio-TV", se lansa ideea că teatrul micului ecran ar trebui să capete statut de Teatru Naţional al întregii ţări. O iniţiativă excelentă, mai ales că noţiunea de „teatru naţional" este controversată în momentul de faţă, iar Departamentul Teatru-Film al televiziunii naţionale ar putea într-adevăr să se implice în elucidarea accepţiilor termenului, susţinându-şi propunerea cu un proiect pe măsură. Pentru că are, în primul rând, premisele maximei audienţe, ceea ce obligă la alcătuirea unui repertoriu de înalt profesionalism care, în mod tradiţional, a făcut faima Teatrelor Naţionale.

Extraordinară este nelimitata libertate de acţiune în invitarea personalităţilor regizorale sau actoriceşti cărora să li se facă sau de la care să se accepte propuneri, în conformitate cu o politică repertorială ce ar putea să-şi permită chiar şi riscul unei ilustrări didactice a valorilor genului, într-o consecventă aducere în atenţia contemporaneităţii atât a dramaturgiei universale, cât şi a celei naţionale. De asemenea, posibilitatea unei campanii susţinute de acoperire a hiatusurilor din ultimele decenii, când nu a fost posibilă sincronizarea nici cu dinamica fenomenului internaţional, şi nici cu fluenţa producţiei creatorilor autohtoni, multe lucrări nevăzând nici astăzi lumina rampei deşi ar merita-o.

Şi facilităţile tehnice sunt un avantaj menit să stimuleze interesul directorilor de scenă, căci platoul de televiziune le permite complexe viziuni regizorale, nu neapărat prin exces de recuzită, ci prin ingeniozitatea folosirii limbajului specific.

Din momentul declaraţiei acesteia ritoase, printr-un nefericit concurs de împrejurări, departamentul în cauză s-a axat în exclusivitate pe reluări ce pot fi caracterizate doar cu mare generozitate ca aleatorii. În pragul sărbătorilor de iarnă, de exemplu, profitându-se de precarul pretext conflictual (acţiunea se petrece succesiv în câteva nopţi de Revelion), s-a reprogramat o piesă minoră a lui Tudor Popescu, într-o lamentabilă montare. Astfel s-a făcut un deserviciu tuturor celor aflaţi pe generic şi, nu în ultimul rând, dramaturgiei originale, ce riscă a fi compromisă prin reiterarea unor astfel de subproduse.

E drept că anul a început cu o „restituire", totdeauna binevenită; o înregistrare din 1976 a unei meritorii montări cu **Tache, Ianke şi Cadîr** de Victor Ion Popa, într-o interpretare ce merita neapărat să impresioneze pelicula, căci conservă o filă din istoria teatrului românesc, avându-i în rolurile principale pe Alexandru Giugaru, Marcel Anghelescu şi Ion Finteşteanu – semnatar şi al punerii în scenă, de o fermecătoare desuetudine.

Pe nedrept a avut parte de o atenţie mai mică o înregistrare şi mai veche, din 1970, care păstrează intact un spectacol realizat de regizorul de film Geo Saizescu (sporadic atras şi de teatru) cu trupa de la Giuleşti: **Aceşti îngeri trişti** de D. R. Popescu. O foarte bună versiune TV – impecabil interpretată de o distribuţie ai cărei protagonişti sunt Mariana Mihuţ şi regretatul Cornel Dumitraş –, pledând strălucit, peste ani, pentru virtuţile operei scriitorului. Un spectacol de antologie, ce ar putea fi cap de serie al unei retrospective a dramaturgiei originale pe micul ecran.

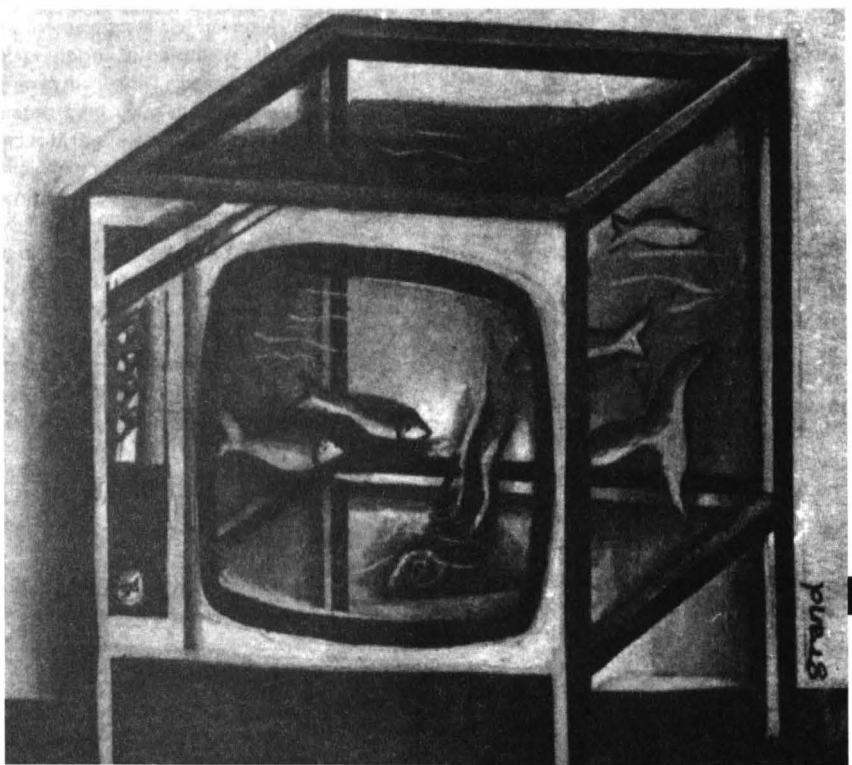
Retrospectivă în care însă nu-şi avea rostul o nereuşită montare (reluată nu cu multă vreme în urmă) a piesei lui Marin Sorescu, **Pluta meduzei**. Regizorul Nae Cosmescu a îmbâcsit textul, făcându-l aproape de nerecunoscut pentru cel ce a avut norocul să-l vadă în premiera absolută din 1980, cu trupa teatrului din Petroşani, în regia lui Florin Fătulescu. Probabil fiindcă a făcut parte şi din acea echipă de tineri a ediţiei-princeps, Şerban Ionescu este singurul care mai menţine vie flacăra poetică a demersului dramaturgic, atât de relevant pentru stilul alegoric, dar nu neapărat obscur al autorului.

O reluare la un interval de doar câteva luni a premierei TV **Oglindă** de D. Solomon, în regia lui Silviu Jicman, aminteşte că suita pieselor „cu filosofi" ale acestui dramaturg ar putea fi foarte bine valorificată integral la televiziune. Sugestia i-ar putea fi adresată unui regizor precum Kincses Elemér, care a izbutit o memorabilă punere în scenă a piesei **Diogene câinele** la Naţionalul din Târgu Mureş.

Aici ar trebui să înceapă discuţiile şi despre un alt compartiment virtual al „Naţionalului TV", care să se ocupe de preluarea în mod programatic a spectacolelor de marcă ale fiecărei stagiuni (decantate prin competiţiile naţionale şi internaţionale, prin premiile obţinute etc.). O acţiune generoasă, la realizarea căreia ar putea fi cooptată şi Editura Video a Ministerului Culturii, care a enunţat mai demult acest salutar obiectiv al activităţii sale, dar fără a-l pune încă în aplicare. Teatrul TV are deja la activ o exemplară astfel de preluare: **Marat-Sade**, spectacolul clujean al lui Victor Ioan Frunză în regia TV a Olimpiei Arghir.

Examinarea cu maximă exigenţă a tot ceea ce a fost realizat şi arhivat, precum şi a ceea ce urmează să se realizeze se impune o dată cu lansarea acestei autoprovocări: TEATRUL NAŢIONAL TV.

IRINA COROIU



ION VOVA, regizorul-soldat

TEATRUL RADIOFONIC

– Uimitor! Înţeleg că nu aveţi regrete. Să fie, oare, chiar aşa?

– Spuneţi că e uimitor. Adaug: uimitor de adevărat. Nu mă hrănesc din regrete şi nu vreau să ţin minte neplăcerile. Pur şi simplu, încerc să le uit.

– Vă e teamă de forţa memoriei?

– Mă apăr de ea. Niciodată nu m-am ancorat în trecut şi nu m-am închinat unui ideal retrospectiv. Deci, pot privi în viitor şi sunt liniştit.

– Şi prezentul?

– Mă mulţumesc cu ce am. Cu ce mă înconjoară.

– Chiar dacă sunt ceţuri sau neguri sau...

– Nu vreau să am obsesii oribile şi, în genere, nu angajez conflicte nici cu duşmanii. Recunosc că e destul de greu dar, cum practic această atitudine de ani de zile, a ajuns să fie, pentru mine, floare la ureche. Oamenii mă agreează şi, uneori, mă răsplătesc cu sentimente foarte calde. De meşterul Zirra sau de maestrul Sică m-a legat o mare prietenie. Aşa că, la urma urmei, eu sunt în câştig.

– Şi Mihai Zirra, şi Sică Alexandrescu fac parte din trecutul dumneavoastră. Aţi fost martor la evenimentele petrecute în ultimii 40 de ani de radiofonie românească, 40 din 65! Acceptaţi, fie şi pentru o clipă, fie şi pentru un interviu, să cotrobăim puţin prin deceniile de demult?

– O, da. Tocmai pentru că sunt liber de ele, le pot privi cu afecţiune.

– Aşadar, domnule Ion Vova...

– Aşadar, m-am născut la 30 septembrie 1917...

– Toamna teribilă a unui an teribil...

– Cum mama, Aglae Mihăilescu-Toscani, studia pianul şi canto la Berlin, m-am născut acolo şi numai după patru ani am ajuns în ţară. Am moştenit, desigur, de la mama o oarecare vocaţie artistică în general, muzicală, în particular, aşa că să nu vă mire că până şi azi spectacolul muzical mă atrage şi mă interesează în cel mai înalt grad. Am făcut liceul la „Mihai Viteazul" şi, împotriva sfaturilor părinteşti ce voiau a mă feri de deziluzii, am dat, în 1937/38, examen la Conservator. Cum sunt norocos, am fost repartizat la clasa lui Ion Manolescu.

– Îi ştiu doar glasul. Cum era ca profesor?

– Extraordinar! Şi dacă ar fi să-i identific obsesiile (didactice), ele au fost: rostirea versului, a teatrului în versuri, astfel încât cadenţa armonică să triumfe; şi, apoi, valorificarea textului nu la nivelul suprafeţei cuvântului, ci la acela al structurii de adâncime. Subtextul, ca suport al textului.

– Deci, ca mulţi alţi colegi din redacţia teatrului radiofonic, aţi început prin a fi actor.

– Mai întâi am fost însă concentrat şi am mers cu frontul până în Caucaz, am trăit dezastrul de la Stalingrad. N-am fost rănit grav, m-a ocrotit Dumnezeu. M-am întors teafăr şi am rămas veteran în viaţă; reluând cursul, am terminat Conservatorul şi, între timp, am jucat la o serie de companii particulare: Teatrul Comedia, Teatrul Regina Maria (înainte de război), Teatrul Nostru, Compania Birlic. Bănuiesc o întrebare şi vă răspund. N-am jucat Hamlet! Am interpretat zeci de roluri de comedie, în acord cu înclinaţiile mele fireşti. Aşa am fost ca actor, aşa sunt ca regizor. Pentru mulţi, numele meu este inseparabil de „Unda veselă", la care lucrez, e drept, din 1959. E o emisiune foarte serioasă – ca orice comedie, nu-i aşa? –, gândită nu revuistic, ci ca o hartă a spiritului satiric, o emisiune care a oferit partituri substanţiale tuturor actorilor din ultimii 45 de ani. Dar, să mă întorc la biografia exterioară. Am ajuns şi la Teatrul Naţional, unde Zaharia Stancu a comasat o serie de trupe particulare, iar aici am fost distribuit în Trei surori, Egor Bulîciov şi alţii, Bătrâneţe zbuciumată, Căruţa cu paiaţe... **Tot aici, am avut şansa de a-mi vedea numele scris pe acelaşi afiş cu acela al lui Caragiale, jucând în** O seară la Union, Noaptea furtunoasă **şi în unele schiţe. În fine, tot aici am trăit marile montări Caragiale în viziunea lui Sică: cultul textului, absenţa oricărei vulgarităţi, evidenţierea simfoniei latente de dincolo de cuvinte.**

– Aţi pus în undă Caragiale?

– De nenumărate ori. Cu respect şi emoţie. Şi mereu cu îngrijorare. Sper, totuşi, că seria de schiţe transmise la radio va rămâne.

– Sunteţi de peste o jumătate de secol creator şi privitor de teatru. În această din urmă ipostază, ce montări scenice Caragiale v-au impresionat?

– Cele realizate cu simţul măsurii şi cu respectarea premiselor de la care porneşte spectacolul. Măsură şi consecvenţă, deci.

– Prin anii '50, v-am lăsat la Naţional. Acum, vorbim într-un birou situat la parterul clădirii din strada General Berthelot. Drumul a fost lung? A fost drept?

– Cu o singură cotitură. Cea de prin 1955, când Mihai Zirra, care mă cunoştea foarte bine ca actor, mai ales dintr-o comedie agreabilă, plăcută publicului de atunci (Clasa a VIII-a B **de Roger Ferdinand, tradusă şi pusă în scenă de Ionel Ţăranu, cu Radu Beligan în rolul principal), m-a chemat la radio. Pe scenă, climatul artistic se înăsprise, aşa că am acceptat.**

– Şi aţi rămas pe loc patru decenii...

– Cu mare bucurie. Am început prin a face regie de studio, regie muzicală, în sfârşit, regie artistică pentru tot ce înseamnă scenariu radio: teatru, teatru pentru copii, emisiuni dramatizate, emisiuni de satiră şi umor, de divertisment, revelioane...

– Şi dacă am trage o linie?

– Sunt pensionat din 1977 dar, cu bunăvoinţa colegilor şi, poate, şi cu priceperea mea, am continuat să fiu colaborator permanent. Îmi cereţi să transform în cifre chiar viaţa mea. Mă supun fără prea multă plăcere şi rostesc: peste 1 000 de spectacole. E un simplu reper ipotetic. Fără importanţă.

– Pe locul I?

– Dacă ar fi după gândul meu, aici aş plasa piesa la care lucrez. Adică Farsa meşterului Pathelin **(în traducerea lui Tudor Arghezi). Un text care-şi păstrează actualitatea după 500 de ani. Cum eu sunt niţel „vechi" şi cred că cheia de boltă a spectacolului este distribuţia, i-am invitat în studio pe Ion Lucian, Tamara Buciuceanu, Dem Rădulescu. Şi, tot pe primul loc, trece spectacolul la care mă gândesc pentru luna aprilie. Nu e un secret: Aurel Felea,** La cârciumioara din Şosea.

– Văd că viitorul vă preocupă cu adevărat.

– Ce vă spuneam la începutul discuţiei noastre?

ANTOANETA TĂNĂSESCU

Un personaj teatral: lumina*

Este de la sine înţeles că **a face vizibil** un spaţiu de reprezentaţie constituie o condiţie de bază a prezenţei luminii pentru pregătirea şi desfăşurarea unei manifestări spectaculare. Din această realitate axiomatică decurge un al doilea criteriu de examinare şi de apreciere a luminii de spectacol, şi anume în ce măsură cuceririle ştiinţei şi progresul tehnic au creat premisele pentru **a îmbunătăţi receptarea imaginilor produse**. Sub acest aspect se poate afirma fără echivoc faptul că istoria iluminatului din acest domeniu se regăseşte în existenţa multimilenară a surselor de lumină, naturale şi artificiale, folosite de omenire de-a lungul timpului. De altfel, tratatele de specialitate atestă preocuparea constantă a realizatorilor de spectacol pentru adoptarea unor surse de lumină şi a unor culori cât mai convenabile, care să asigure un confort vizual optim între demersurile lor artistice şi spectatorii chemaţi să le cunoască. Supunând, deci, atenţiei particularităţile specifice ale tehnicii de iluminat în arta spectacolului, asemenea investigaţii sunt, desigur, necesare şi folositoare, dar nu şi pe deplin edificatoare. Aceasta, pentru că spre deosebire de alte activităţi din sfera preocupărilor materiale, cotidiene, în creaţia artistică, în general, şi deci şi în arta spectacolului, lumina îşi poate depăşi condiţia sa de simplu suport optic, deci acela de semnal. Ca atare, în succesiunea imaginilor de spectacol intervine un al treilea nivel de înţelegere şi de evaluare a vizualului având ca finalitate – esenţială şi definitorie – rolul de **a semnifica**. Deci, pornind de la cauză – tehnica de iluminat –, se impune să certificăm efectele prin implicaţiile lor artistice.

În ce condiţii se produce acest salt calitativ de la semnalul pur fizic la semnalul artistic menit să confere o încărcătură conotativă, ideatică şi emoţională, structurii materiei captată de privire? Sau, dimpotrivă, când lumina, disocierile acesteia – culorile – şi materialul cromatic nu-şi justifică virtualităţile creatoare? Se poate vorbi, oare, de o anumită etapă în evoluţia tehnicii de iluminat când a fost posibilă o asemenea emancipare estetică? Ori există un proces îndelung şi de continuitate în implicarea activă, funcţională a luminii şi culorii în arta spectacolului? Iată numai câteva întrebări care au generat şi continuă să provoace numeroase opinii pe cât de diverse, pe atât de contradictorii. De pildă, nu sunt puţini cei ce afirmă că de-abia după introducerea electricităţii, sau chiar mult mai târziu, adică începând cu a doua jumătate a secolului nostru, lumina şi culoarea au obţinut un statut estetic incontestabil. Alţi cercetători susţin că această integrare creatoare îşi află începuturile în teatrul renascentist. Sau că există încă din Evul Mediu, ori chiar din antichitate, anumite tendinţe de a folosi lumina şi culoarea ca elemente structurate artistic.

În mai multe lucrări pe care le-am publicat în ţară şi peste hotare, precum şi în teza mea de doctorat am încercat să demonstrez că aceste determinări axiologice sunt mult mai complexe şi impun o investigare foarte atentă şi o înţelegere extrem de nuanţată a subiectului în speţă. În caz contrar, o raportare pur schematică şi strict limitată a progresului tehnicii de iluminat la evoluţia artei spectacolului conduce la judecăţi de valoare greşite, sau total neconcludente.

Credem că trebuie să avem în vedere faptul esenţial că lumina şi culoarea sunt primele elemente de esenţă spectaculară care au însoţit şi au influenţat viaţa spirituală a omenirii încă de la începuturile acesteia. În studiile şi tratatele sale de istorie a religiilor, Mircea Eliade ne oferă numeroase exemple de folosire esoterică a luminii şi culorii în manifestările rituale sau în sărbătorile cu caracter profan. Mergând pe firul sugestiilor sale se poate pune în evidenţă acţiunea psiho-senzorială a luminii şi culorii în toată complexitatea şi forţa sa de influenţare. La lumina oscilatorie a flăcărilor focurilor şi torţelor, având, uneori, ca „decor" picturile rupestre în care domina roşul, „culoarea vieţii", şi în ritmul trepidant al unor instrumente de percuţie primitive, oamenii arhaici se eliberau de temerile necunoscutului, căpătau încredere în încercarea de a învinge stihiile şi primejdiile din timpul zilei. Lumina, culoarea şi masca provocau, în nopţile cavernelor, o detaşare inconştientă, dar benefică, de viaţa cotidiană. Se poate spune deci că încă din cele mai vechi timpuri se producea acea stare „purificatoare", acel „katharsis", teoretizat ulterior de Aristotel şi amplu comentat de Lessing.

Făcând un salt peste milenii, aş dori să supun atenţiei două aspecte doar aparent distincte, care conduc de fapt la o singură concluzie. În zilele noastre, videoclipurile publicitare şi muzicale cunosc o largă răspândire. Uneori, şi cu precădere la acestea din urmă, succesiunea aleatorie a imaginilor, asociată cu intensităţi luminoase rapide, cu modificări cromatice bruşte şi cu schimbări ostentativ deliberate ale obiectivelor, şi mişcările camerelor de luat vederi provoacă doar şocuri senzoriale, excitaţii optice primare, care deviază atenţia de la ceea ce se priveşte şi se aude. Acest exces vizual necontrolat poate conduce la decăderea luminii şi a culorii din cultură în natură, deci la revenirea acestora în lumea semnalelor fizice fără semnificaţie.

În schimb, în spectacolul lui Andrei Şerban cu **O trilogie antică**, reprezentat pe scena Teatrului Naţional din Bucureşti (1991) dar cunoscut şi apreciat şi pe alte meridiane ale lumii, lumina torţelor, completată cu aceea a proiectoarelor, contribuia la amplificarea tonusului interpretativ, la diversificarea spaţiilor de reprezentaţie, se subordona întru totul cerinţelor regizorale de a menţine în permanenţă o comuniune spirituală între actori şi public. Rezultă, deci, că suprasolicitarea, fără nici un fel de discernământ creator, a posibilităţilor de acţiune a luminii şi culorii este la fel de dăunătoare ca şi subestimarea contribuţiei acestora în spectacol. Deci să nu privim prezentul printr-o lupă măritoare, iar trecutul, cu binoclul întors.

În urmă cu câţiva ani, am experimentat cu studenţii mei câteva dintre recomandările formulate în tratatele lor de scenotehnicienii renascentişti Sebastiano Serlio, Daniele Barbaro, Leone de Sommi, Niccolò Sabbatini ş.a. Pe o scenă mică, „à l'italienne", s-au folosit sursele de lumină din acea vreme, deci lumânările. Rezultatele au fost deosebit de interesante şi edificatoare. Când, de pildă, s-a montat, în faţa unei flăcări, o butelie cu o soluţie colorată, se obţinea o lumină concentrată pe o anumită suprafaţă. Iar prin folosirea unor mici cilindri („capuccio"), care acopereau, parţial şi pe zone, flăcările lumânărilor, se asigura o configuraţie care ar putea fi considerată ca fiind de factură „psiho-dramatică". Desigur, asemenea efecte luminoase şi cromatice nu ar fi apreciate de spectatorii contemporani. Dar, aşa cum ne asigură comentatorii vremii, asemenea procedee provocau o intensă stare emoţională publicului acelor timpuri.

Să conchidem deci că, pentru a urmări, în mod obiectiv, contribuţia artistică a luminii şi culorii, în unitatea raţional-afectivă a fenomenului, este necesară cunoaşterea – şi aprecierea ca atare – a

* Comunicare selecţionată, împreună cu alte douăzeci de contribuţii din întreaga lume, trimisă la colocviul internaţional de iluminat pentru teatru, film şi televiziune „SHOWLIGHT '93", Bradford, Anglia, 19–21 aprilie 1993, sub titlul „Dualitatea tehnico artistică a luminii şi culorii în spectacolul modern".

dominantelor caracteristice ale acestor elemente într-un context istoric şi artistic bine precizat. După cum, în condiţiile unei perioade istorice date, nu poate fi eludat faptul că fiecare mişcare artistică reprezintă un organism ancorat într-o sferă spirituală proprie. De pildă, sobrietatea mijloacelor de exprimare din teatrul antic grecesc era compensată în teatrul antic latin printr-o accentuată tendinţă de suprasolicitare a spectaculosului. Iar excesul de efecte luminoase şi pirotehnice din spectacolele Evului Mediu era mult mai evident în Germania sau Franţa decât în Anglia.

Indiferent însă de aceste deosebiri, se poate afirma că fiecare perfecţionare tehnică din acest domeniu a condus întotdeauna nu numai la îmbunătăţirea condiţiilor de vizionare, ci şi la apariţia unor noi valenţe expresive. Deci, prin adaptarea mai bună la scopul urmărit, orice formă tehnică tinde către o formă artistică, adică spre o formă imanent solidară cu ideea ei. Iată de ce suntem de părere că introducerea electricităţii nu trebuie considerată ca un prim început al unui dialog constructiv între tehnică şi artă, ci doar ca o reevaluare, la un nivel superior, a unor experienţe şi rezultate creatoare acumulate în timp.

Fără îndoială că pe firul acestei continuităţi au apărut noi modalităţi de exprimare artistică, iar raporturile dintre cauză şi efect au devenit mult mai flexibile şi mai stimulatoare pentru ambele părţi. Se poate vorbi, în acest sens, de existenţa reală a unor relaţii biunivoce între tehnică şi artă. Intensitatea luminii electrice a eliminat definitiv de pe scena teatrală decorul iluzionist „en trompe l'oeil". Naturalismul nu şi-ar fi putut etala celebrele sale „felii de viaţă" fără existenţa proiectoarelor cu lămpi incandescente. Iar dacă privim filmele expresioniste ne dăm seama că efectele lor plastice şi dramatice n-ar fi putut fi realizate în alte condiţii tehnice. De altfel, ca un corolar al acestei mari descoperiri tehnice de la sfârşitul secolului trecut, se poate afirma că cinematografia ar fi rămas în stadiul său artizanal de „fotografie în mişcare", televiziunea n-ar fi existat, iar alte genuri de manifestări sincretice („Sunet şi lumină", artele cinetice etc.) ar fi fost practic necunoscute.

Lumina a devenit astăzi cel mai dinamic dintre cele 12–14 semne, având amplitudini şi valori estetice diferite, pe care le recepţionează publicul de la o manifestare spectaculară. Mobilitatea luminoasă şi cromatică permite stabilirea unor relaţii complexe şi variabile, în timp şi spaţiu, cu toţi factorii materiali şi spirituali care concură la realizarea unui spectacol. Semnele luminoase pot să valorifice un decor sau să suplinească prezenţa acestuia. Spectacolul lui Peter Brook cu **Visul unei nopţi de vară** de W. Shakespeare (1970) se desfăşura într-un spaţiu gol, de culoare albă, în care lumina uniformă punea în valoare frumuseţea şi diversitatea cromatică a costumelor personajelor. În aceeaşi piesă, pusă în scenă de Liviu Ciulei la Teatrul „Bulandra" (1991), prezenţa discretă a luminii scotea însă în evidenţă culoarea decorului. De fapt tot un spaţiu gol, în care pardoseala era alcătuită din dale roşu sangvin, iar fundalul se compunea din nişte benzi elastice de aceeaşi culoare. O platformă transparentă, iluminată din interior, se cobora şi se urca cu unele dintre personajele piesei. Această ambianţă era dominată de un imens disc alb sugerând luna, astrul sub tutela căruia se consumă „cea mai erotică dintre piesele lui Shakespeare" (Jan Kott). Alteori, lumina şi filtrele colorate sunt folosite pentru sensibilizarea unui mediu în care se desfăşoară acţiunea ca, de exemplu, în spectacolul lui Silviu Purcărete cu **Teatrul comic** de Carlo Goldoni (Teatrul „Bulandra", 1992). Se urmăreşte ca, printr-o organizare riguroasă a iluminatului, să se ofere o perspectivă vizuală şi un relief imaginilor prezentate. De fapt

foto: Dorin Stanciu

O trilogie antică **la TNB (regia: Andrei Şerban)**

senzaţia de tridimensionalitate a imaginilor de film şi televiziune se datorează tocmai îndeplinirii acestui deziderat. La aceste funcţii plastice se adaugă altele, de esenţă dramatică: punerea în valoare a interpretării actoriceşti, declanşarea sensurilor latente ale scenariului dramatic prin metafore vizuale, care suplinesc sau susţin verbul, conjugarea ritmului interior cu cel exterior al desfăşurării acţiunii etc. Această sumară enunţare de intenţii şi posibilităţi atestă faptul că lumina şi culoarea dispun de un potenţial virtual creator, care le permite să devină factori de fuziune a tuturor componentelor spectaculare. Desigur, o departajare a celor două funcţii este pur teoretică, întrucât, în realitate, funcţiile plastice şi dramatice ale luminii şi culorii se influenţează şi se condiţionează reciproc. În filmul lui Michael Curtiz, **Casablanca** (1942) există o scenă antologică. Rick, în interpretarea memorabilă a lui Humphrey Bogart, rămâne singur în night-clubul său. Lumina conferă sensibilitate acestei ambianţe nocturne. Dar dominantă este lumina pulsatorie a unui far, lumină care pătrunde prin fereastră şi sugerează mai mult decât cuvântul starea sufletească contradictorie a lui Rick, aflat într-o situaţie-limită. Umbra accentuată a lui Orson Welles, într-una dintre secvenţele filmului **Cetăţeanul Kane** (1941), are desigur şi o frumuseţe plastică. Dar, în principal, aceasta simbolizează deşertăciunea ambiţiei nemăsurate a unui mare om de afaceri. O asemenea dublă conotaţie, plastică şi dramatică, o întâlnim şi în spectacolul lui Mihai Măniuţiu cu **Richard III** de W. Shakespeare (Teatrul Odeon, 1992). Fasciculele luminoase laterale şi perfect distincte asigurau nu numai o încântare a ochiului, ci urmăreau şi o încărcătură dramatică în deplin consens cu tragicul existenţial al personajului principal.

Fără îndoială, aceste sumare şi incomplete consideraţii sunt departe de a epuiza complexitatea unui asemenea subiect încă prea puţin cercetat sub toate aspectele şi implicaţiile sale. Este de aşteptat ca progresele impresionante, înregistrate în ultimele două decenii, în sfera luminotehnicii să determine mari transformări în toate domeniile artei.

În această permanentă dorinţă de autodepăşire nici tehnica, nici arta nu pot merge pe drumuri paralele sau divergente. Se impune mai mult ca oricând ca această dualitate tehnico-artistică să răspundă prin acţiuni concertate marilor întrebări care frământă existenţa umană în acest sfârşit de veac şi de mileniu.

VIRGIL PETROVICI

ANGELO PIZZUTO

Personaje într-o piaţetă, perplexe

Este vorba doar despre dificultatea alegerii, chiar dacă aceasta trebuie să ţină seama de criterii precise de orientare şi subîmpărţire. Într-adevăr, sunt multe, poate prea multe, în ultima vreme, spectacolele îndatorate cinematografului, fie în privinţa descoperirii unor subiecte potenţial „vandabile", fie în aceea a unui limbaj scenic vizibil influenţat de ritmurile, timpii, simbolistica tipice imaginii filmice.

De altfel, în această tendinţă a artei scenice poate fi recunoscut un proces sinergic ce nu cunoaşte bariere sau graniţe şi e propriu, dacă ne gândim bine, oricărei forme de expresivitate care, prin însăşi natura sa, este chemată să conjuge imaginea şi dinamismul, semnificatul şi semnificantul; ambele – înscrise în codicele naraţiunii liniare. (...)

Astfel, trebuie să-i recunoaştem lui Giorgio Strehler (...) meritul unei cercetări scenice tot mai mult axate pe motive coapte de cunoaşterea limbajului filmic şi, mai ales, de ataşamentul faţă de realismul critic, care îl apropie (...) de Visconti din **Pământul se cutremură (La terra trema).** Translate din modelul verghian în acela goldonian, din Ottocento-ul sicilian în Settecento-ul veneţian, ce altceva erau, în fond, personajele din **Gâlcevile din Chioggia,** dacă nu echivalentul antropologic al pescarilor din Acitrezza?

Aceste calităţi filmice se regăsesc intacte şi în **Piaţeta** (...), decantate în acea totalitate albicioasă şi orbitoare a câmpului, în acea caracterizare aspră, rea a personajelor; sunt calităţi ce poate n-ar fi existat în lipsa tradiţiei unui cinematograf italian întemeiat pe amalgamul de tipologii sanguine şi de gust formal (să ne gândim la Veneţia înfăţişată în filmele lui Chiarini şi De Bosio).

Sunt foarte multe, de altfel, consideraţiile de ordin stilistic – dar şi de conţinut – pe care această reluare a **Piaţetei** ni le confirmă. De pildă, faptul că este o comedie în care preţiozitatea limbajului (versuri de unsprezece şi şapte silabe, de gust oarecum mozartian) nu impietează câtuşi de puţin asupra limpezimii şi concentrării micilor încăierări levantine, legate de truda vieţii cotidiene. Şi încă: graţia discretă cu care Goldoni reuşeşte să evoce şi să decanteze virtuţile intrinsece ale unei populaţii veneţiene fundamental străine de aroganţa bombastică a unei aristocraţii bădărane şi fricoase, descrisă, alte dăţi, în riturile ei de disoluţie şi deşertăciune.

La terra trema (Pământul se cutremură), **regia: Luchino Visconti**

Într-un registru interpretativ care insistă uneori prea mult, poate, asupra elanurilor unei vitalităţi voioase şi crepusculare (astfel încât, în unele situaţii, virtuozitatea coralităţii devine gălăgie supărătoare), intervine esenţialitatea unei scenografii sărace (realizată de Luciano Damiani), susţinută de consistenţa grosolană a costumelor de epocă.

Un gest în sine curajos şi neobişnuit este acela de a opune solemnităţii spectaculoase a Teatrului Olimpic din Vicenza (utopie tangibilă a unei scene renascentiste ce anunţă şi ea, în mod inconştient cinematografic, mitul totalităţii câmpului şi al luminilor concepute ca „apropiere" a unui teleobiectiv ideal), de a-i opune, ziceam, o lectură a piesei **Cei şapte contra Tebei** insistent scandată cu austeritatea unui oratoriu laic, din care protagoniştii se detaşează doar pe scurte porţiuni pentru a da viaţă unei dramaticităţi aspre şi frugale.

Fericit sprijinită de traducerea modernă, sincopată a lui Edoardo Sanguineti (...), regia lui Luigi Squarzina parcurge până la ultimele consecinţe opţiunea sa antifigurativă, aproape retranşându-se îndărătul priorităţii unui teatru de cuvânt, care ia versul lui Eschil drept martor indignat al unui echilibru „civil", bazat pe „masacrul fratricid" şi pe aroganţa Puterii.

Piaţeta **de Goldoni în regia lui Giorgio Strehler la Piccolo Teatro din Milano**

În joc este stăpânirea asupra cetăţii Teba, disputată de fiii lui Oedip, Eteocle şi Polinice – sinistră încoronare a profeţiei paterne ce ameninţa cu sânge şi doliu destinul stirpei sale. Nu întâmplător, tragedia eschiliană se sfârşeşte acolo unde începe **Antigona** lui Sofocle, dominată de sublima răzvrătire a fiicei preferate a lui Oedip, a cărei sfidare la adresa lui Creon (...) va căpăta, în cursul secolelor, valori politice şi umanitare crescânde.

Pe dubla linie a evocării îndurerate şi a tragediei **in acto,** a nenorocirii familiale şi a conflictului între generaţii, spectacolul lui Squarzina capătă densitate şi demnitate, în armonie cu clarobscururile şi sugestiile oculte ce se desprind din folosirea intermitentă a statuilor lui Palladio, mute prezenţe de cor antic în iureşul Destinului. În această ramă, sugestivă şi magmatică, se materializează aproape în surdină umbre şi voci ale unei radiodrame austere şi severe, căreia jocul actorilor, pe o gamă diversă de tonalităţi şi intenţii, îi aduce o contribuţie decisivă de pregnanţă şi profesionalitate. Cu acel dram de mândră detaşare, provenind din costumarea brechtiană în lână cenuşie şi uniforme soldăţeşti.

■ (În româneşte de **A. G.**)

Fragmentele de mai sus au fost extrase din studiul publicat în revista italiană „Cinemasessanta". Selecţia a urmărit să reţină pasajele conţinând referiri la nume şi titluri familiare şi cititorilor români.

Cătălina Mustaţă: „Mă defineşte optimismul"

Cătălina Mustaţă şochează prin sinceritate. Este de o modestie dezarmantă, care întîi te fascinează şi apoi te smereşte. În privirea ei citeşti o pace deplină. Se mişcă sportiv şi dezinvolt, vorbeşte tuturor, râde; uneori ai impresia că o cunoşti dintotdeauna... O întâlnesc pe Cătălina într-o zi de iarnă răzbunătoare şi-mi mărturiseşte, firesc, că tot ce are de spus, speră să spună de pe scenă. Că nu e important ce spune sau ce crede, ci ceea ce face, urmând ca spectatorii să o judece...

Născută sub semnul Scorpionului, pe 19 noiembrie 1967, a absolvit A.T.F. în 1991, la clasa prof. Sandu Manu, cu spectacolul ***Cei din urmă*** *de Maxim Gorki. În acelaşi an, la Studioul Casandra, a jucat în* ***Pe cheiul de vest*** *de B.M. Koltès (regia, Felix Alexa) şi în* ***Visul*** *de Strindberg (regia, Cătălina Fernoagă). După absolvire este angajată la Teatrul Mic, fiind distribuită în* ***Gaiţele*** *de Al. Kiriţescu (regia, Florin Zamfirescu),* ***Jacques şi stăpânul său*** *de Milan Kundera (regia, Petre Bokor) şi* ***Bigamul*** *de Ray Cooney (regia, Cristian Ioan). La Teatrul Român–American joacă în* ***Anonimul veneţian*** *de Giuseppe Berto (regia, Florin Zamfirescu).*

A jucat în producţiile cinematografice ***Cine are dreptate*** *(regia, Alexandru Tatos),* ***Harababura*** *(regia, Geo Saizescu) şi* ***Vulpe vânător*** *(regia, Stere Gulea).*

La T. V. a fost distribuită în piesa ***Oglindă*** *de Dumitru Solomon (regia, Silviu Jicman).*

❑ **Ce a determinat opţiunea ta pentru teatru?**

Nu a fost determinată de nimic, a fost pur şi simplu o dorinţă foarte veche, de când aveam 5 ani, care a persistat. În clasa a VII-a am început să joc şi să recit la Şcoala Populară din Braşov, atunci producându-se, practic, primul impact cu scena.

■ **Deci ai absolvit liceul la Braşov, după care, în urma celei de-a doua încercări, ai reuşit la A.T.F. Ce ne poţi spune despre anii de facultate?**

❑ Facultatea a fost un travaliu necesar. Am jucat mult atunci, şi asta m-a ajutat enorm. În anul II am jucat Cordelia din **Regele Lear,** în regia Andreei Vulpe. Am jucat în ultimul an în trei spectacole. Am avut-o profesoară pe Sandu Manu, care m-a călit foarte tare. Deşi în anul IV, la o repetiţie, mi-a spus că, dacă o întâlnesc pe stradă, să trec pe celălalt trotuar, pentru a nu fi nevoită să-mi răspundă la salut, ţin să spun că este o profesoară minunată, care a ştiut să mă înveţe lucruri extraordinare ce îmi ajută şi azi în teatru.

■ **Ce înseamnă pentru tine Teatrul Mic?**

❑ Pentru mine, Teatrul Mic este un teatru mare. Există un colectiv tânăr extraordinar, bun, unit, deschis la proiecte. La Teatrul Mic se armonizează generaţiile de actori, ceea ce este ideal. Am jucat destul de mult în cei doi ani de când sunt aici şi am avut de învăţat câte ceva din fiecare experienţă scenică.

■ **Crezi că poate exista o lume fără teatru?**

❑ Eu nu o concep! N-aş putea exista fără teatru, m-am gândit mult timp şi cred că aş înnebuni dacă aş face o altă meserie.

■ **Eşti un om fericit?**

❑ Da, mai mult decât fericit. Mă consider un om norocos.

■ **Ai trăit succesul?**

❑ Succesul este un rezultat. Pentru mine, până la succes, a fost bucuria de a lucra. Aceasta este o meserie unde poţi să nu ai succes întotdeauna... Când mi s-a întâmplat să trăiesc succesul, a fost fantastic, dar recunosc că am învăţat mai multe din insucces. Trist este că poţi avea succes şi fără să-l meriţi.

■ **Ce crezi despre viaţa teatrală din aceste timpuri, în România?**

❑ N-am experienţa necesară şi nici nu cred că se cade să dau verdicte asupra teatrului. Am văzut spectacole extraordinare, genuri noi, până nu demult inexistente... Ce pot să spun este că se simte nevoia de teatru. Sunt un spectator foarte bun, mă implic imediat în tensiunea spectacolului.

foto: Cătălin Anastase

Cătălina Mustață și Florin Zamfirescu în Anonimul venețian de Giuseppe Berto la Teatrul Român-American

■ **Este importantă cultura actorului în elaborarea unui personaj?**
❑ Pentru mine este foarte importantă. Mă pot raporta la mai multe lucruri, experiența e mai vastă.

■ **Ce ne poți spune despre preocupările tale din ultima vreme?**
❑ De curând am tradus un roman, „Moștenitorii" de Harold Robbins, care a și apărut. E o pasiune mai nouă. Mi-a făcut o deosebită plăcere. Am perspective de a continua, dar este în funcție de timpul meu liber.

■ **Ai alte pasiuni?**
❑ Îmi place echitația, am practicat-o la Brașov. În general sportul mă relaxează, îmi place să patinez, să urc pe munte.

■ **Există un rol pe care ți-ai dori foarte mult să îl interpretezi?**
❑ Nu am roluri preferate sau dorite. Am dat probe pentru rolul Ofelia și de-abia când am luat rezultatul pozitiv mi-am dat seama că îmi dorisem acest rol. Ceea ce îmi doresc este să lucrez cu regizori buni. Mi-aș dori mult să fac music-hall, știu să cânt, să dansez... Pe la 6 ani mi-a spus nașa mea că actrițele, tot timpul, în casă, cântă și dansează. De-atunci asta am făcut. Am avut și o experiență la Teatrul Bulandra, fiind distribuită de Miriam Răducanu într-un spectacol de acest gen. Și acum, când plecăm undeva cu mașina, eu și Florin cântăm tot timpul drumului...

■ **Se poate spune că tu și Florin Zamfirescu formați un cuplu reușit atât în viață cât și pe scenă...**
❑ Eu sunt la început, Florin este un om de teatru foarte cunoscut; firește, am de învățat, dar, cum bine știi, suntem în teatre diferite. Bucuria noastră este când ne întâlnim în **Anonimul venețian,** la Teatrul Român-American. Inițial a fost un handicap pentru mine (fiind vorba doar de relația scenică), n-a fost ușor să joc alături de un mare actor. După premiera acestui spectacol, care a avut loc la Brașov, m-am simțit ca o lăuză, deși nu știu cum e să nești... Ce pot să spun este că eu și Florin am vrea să mai jucăm împreună, avem o colaborare extraordinară pe scenă.

■ **Sunteți, deci, un cuplu fericit...**
❑ Da, pot să spun că suntem un cuplu fericit, consolidat prin dragoste, colaborare și înțelegere. Uneori nu ne întâlnim zile întregi din cauza programului infernal de repetiții... Amândoi înțelegem și colaborăm perfect. Ce-ți poți dori mai mult decât înțelegerea necesară din partea partenerului de viață?

■ **Ce sentiment prețuiești cel mai mult?**
❑ Dragostea este sentimentul esențial pentru mine.

■ **Cât este de important pentru o actriță aspectul fizic?**
❑ Cred că mai important decât aspectul fizic, care, cu timpul, se transformă, este ce ai înăuntru.

■ **Te-ai gândit că ai fi putut fi urâtă?**
❑ **(Râde.)** De ce nu? Cu plăcere. Urâțenia nu există decât înăuntru. Eu prin frumusețe nu o înțeleg pe cea fizică. Există oameni frumoși foarte urâți, și invers. Și, apoi, doar frumusețea interioară este meritul tău. Aspectul nu este meritul meu, ci al mamei mele și al naturii generoase.

■ **Ce relație este între tine și divinitate?**
❑ Despre asta nu se prea poate vorbi. Cred și mi-e de-ajuns să cred.

■ **Ce caracteristici crezi că te definesc cel mai exact?**
❑ Ce întrebare ciudată! Mă definește optimismul. Și robustețea sufletească.

■ **Te influențează prezența criticilor la premiere?**
❑ Am început prin a fi influențată de părerea criticilor și am sfârșit prin a nu mai citi cronici. Tocmai spre a nu mă lăsa influențată.

■ **Carè este dorința ta cea mai mare?**
❑ Să pot păstra mereu ce am acum.

■ **Ce gândești despre prietenie?**
❑ „Prietenia este o prezență și nu un dor" spunea Nichita... Am puțini prieteni buni și sunt un om care acceptă prietenia ca pe o necesitate. Prefer prieteniile puține, dar adevărate.

■ **În ce relație ești cu poezia?**
❑ Eh, a fost o vreme când scriam poezii... Îmi place să recit. La un festival de artă tânără, la Liverpool, am recitat „Luceafărul", în limba engleză.

■ **Și toată lumea care te-a ascultat, și în România, a fost puternic impresionată...**
❑ Da. În Anglia, două fete, cu lacrimi în ochi, au venit și m-au întrebat cine este Eminescu. Le-am răspuns că Eminescu este, pentru noi, ce este pentru ei Shakespeare...

■ **Putem aștepta un recital semnat Cătălina Mustață?**
❑ Am o propunere din partea Teatrului Român-American – un recital pe care să-l realizez în engleză și română. M-am gândit la un subiect... să-l divulg? Eternul feminin, de la antici la contemporani.

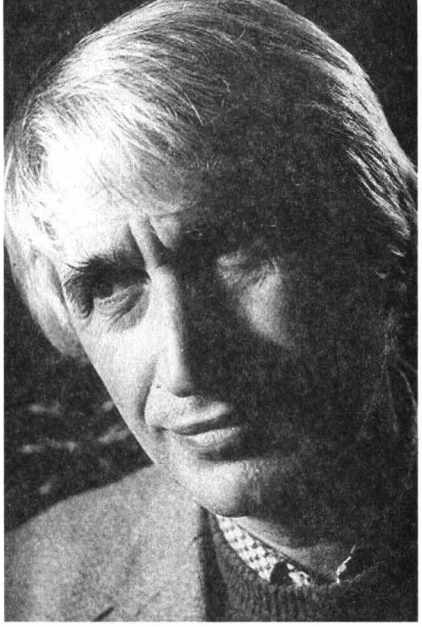
■ **Cu ce gânduri ai început acest an?**
❑ Să duc la bun sfârșit ce am început și mi-aș dori sincer să fac film. Aștept cât mai multe surprize plăcute. Îmi plac surprizele frumoase.

■ **Te rog, în final, să ne spui un vers sau o strofă la care ții foarte mult.**
❑ Îmi amintesc acum un pasaj dintr-o poezie a lui Botta: „Numele meu a fost scris pe o apă, / Care curgea în oceanul înfuriat. / Și-acum plimbându-mă pe plaje aurii. / M-aud chemat..."

De-abia când am ieșit în stradă, m-a izbit în tâmple o zi de iarnă cumplită. Se consumase, până în acel moment, o oră fără anotimp.

CLARA MĂRGINEANU

Un director premiat, un teatru care „se descurcă“



■ **Domnule Emil Boroghină, vă ajunge subvenţia?**

❑ V-aş ruga să-mi permiteţi să vorbesc la timpul trecut, atâta vreme cât nu cunoaştem nivelul bugetului pentru anul în curs şi, mai ales, când va fi aprobat acest buget.

Pentru teatre, banii s-au virat până acum de la lună la lună şi asta îţi creează un sentiment de nesiguranţă. În plus, nu poţi să prevezi activităţi pe termen lung sau proiecte din ce în ce mai îndrăzneţe.

Noi am făcut-o, asumându-ne oarecare riscuri. Dar aceasta nu este vina Ministerului Culturii, ci mai degrabă a celor de la Finanţe.

Trecând peste faptul că salariile celor din artă sunt încă foarte mici, că nu-ţi poţi oferi, cu salariul primit, aproape nici un fel de bucurie, că atunci când suntem vizitaţi de cineva, fie că este din ţară sau din străinătate, trebuie să băgăm serios mâna în buzunarele proprii cu teama că vor rămâne goale, pentru a fi corect trebuie să mărturisesc că subvenţia ne-a ajuns de fiecare dată şi că în aceşti patru ani am realizat proiectele repertoriale cunoscute.

Aş vrea să vă mai spun că, după ştiinţa mea, raportându-ne la numărul de salariaţi din fiecare instituţie, subvenţia noastră nu a fost nici mai mare, nici mai mică decât a celorlalte Teatre Naţionale.

■ **Cum dobândiţi alte mijloace financiare pentru a face faţă necesităţilor?**

❑ Aşa cum am mai declarat şi cu alte prilejuri, aproape tot ce am realizat până în momentul de faţă a fost din subvenţie. De altfel, nu cred în atât de discutatele şi aşteptatele sponsorizări, care sunt convins că ar crea o stare de dependenţă. Aceste sponsorizări pot veni după ce au fost rezolvate, asigurate de către stat mijloacele financiare necesare existenţei, cel puţin decente, a instituţiei culturale, ajutându-ne în realizarea unor programe mai costisitoare.

Moment din Ubu rex **la Teatrul Naţional din Craiova (regia: Silviu Purcărete)**

foto: Nicu-Dan Gelep

■ Ministerul este interesat de proiectele dumneavoastră culturale? Vă sprijină când îl solicitaţi sau vine şi în întâmpinare?

❑ Aş fi nedrept şi incorect dacă nu aş declara că am primit permanent, în aceşti patru ani care s-au scurs de la Revoluţie, întregul sprijin al celor de la Ministerul Culturii. Şi domnii miniştri Andrei Pleşu, Ludovic Spiess, Mihai Golu, Marin Sorescu, şi domnul secretar de stat Mircea Albulescu, care răspunde direct de teatrele din România în momentul de faţă, precum şi colaboratorii şi subordonaţii domniilor-lor, ne-au ajutat ori de câte ori le-am solicitat sprijinul.

Raporturile noastre cu toate direcţiile – şi în special cu direcţia de specialitate din cadrul Ministerului – sunt şi au fost întotdeauna excelente. Aş vrea să vă mărturisesc că ne-am bucurat nu numai de sprijinul competent al celor de la Ministerul Culturii în realizarea proiectelor noastre culturale, ci chiar şi de simpatia, respectul şi – uneori – şi prietenia lor.

■ Credeţi că aţi putea conduce un teatru particular? Aţi vrea?

❑ Nu mi-am pus niciodată problema. Ceea ce este sigur, este că nu doresc acest lucru. Poate că greşesc, dar eu nu cred că un teatru particular, la noi sau aiurea, va avea vreodată capacitatea şi îndrăzneala să viseze la mari proiecte culturale şi să le şi realizeze. Vor prima întotdeauna obiectivele financiare, obsesia dobândirii fondurilor, ajungându-se poate şi la compromisuri în încercarea de supravieţuire.

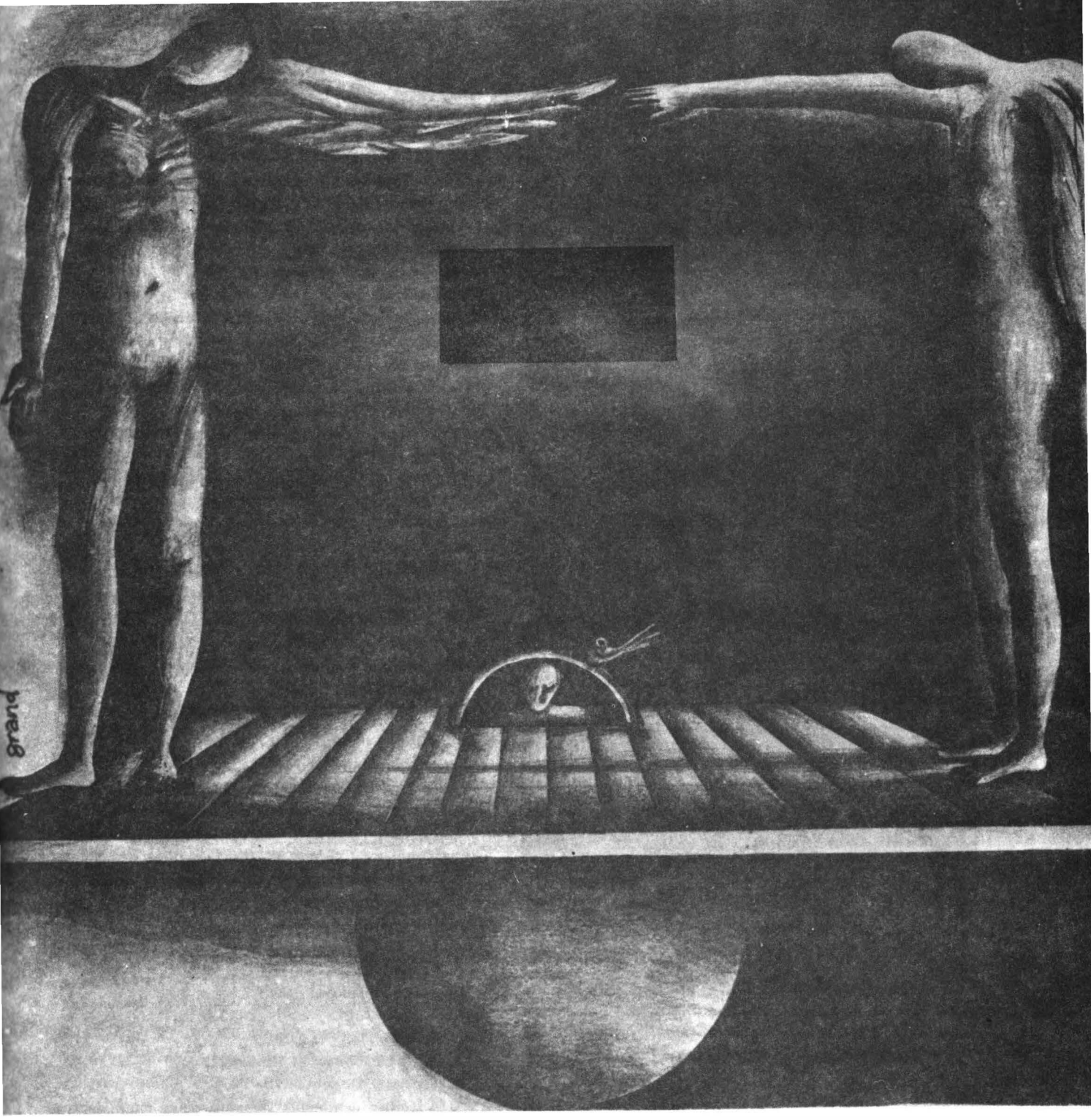
De altfel, trebuie să vă spun că nu doresc să lucrez în alt teatru în afară de Naţionalul craiovean. Aici sunt toate „legăturile" mele, aici, în majoritatea lor, oamenii sunt prietenoşi şi calzi şi astfel au putut fi evitate eventualele tensiuni.

Avem încredere unii în ceilalţi şi motive reale de divorţ nu există, pentru nici una dintre părţi.

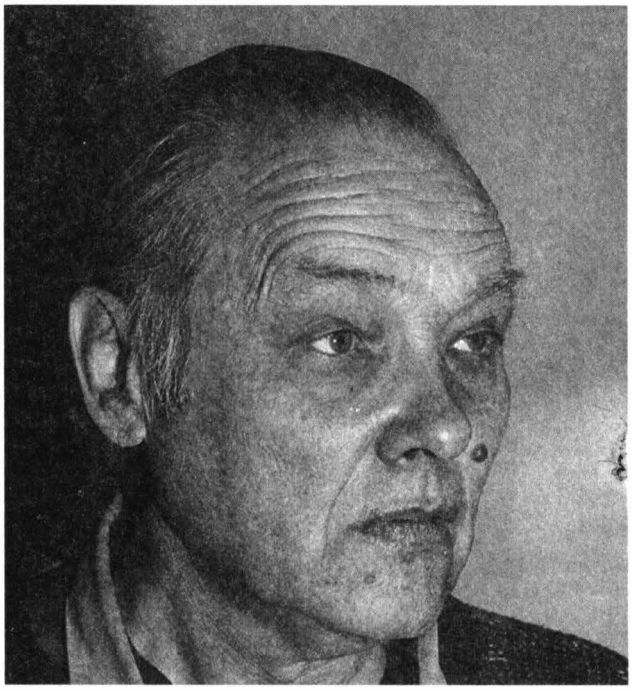
Eu nu cred în abandonările gratuite. Dar, dacă pe mine nu mă interesează să fiu în fruntea unui teatru particular, asta nu înseamnă că nu voi fi în stare să aplaud pe acei care ar izbândi. Acestor „cutezători" le urez succes.

MAGDALENA BOIANGIU

Die Göttin und ihr Heros
THE ARTS
EDITED BY DEBORAH JONES
REVIEWS
TITUS ANDRONICUS
By William Shakespeare. Romanian National Theatre of Craiova for the Melbourne International Festival of the Arts. Director: Silviu Purcarete. Design and costumes: Steganía Cenean. State Theatre, Melbourne.
HELEN THOMSON
THE TIMES
SATURDAY
THE AUSTRALIAN
Titus a play for our tir
Ubu geht ins Theater und sieht sich selbst
„Theater der Welt" in München: Eine Sensation aus der rumänischen Provinz
Aus Rumänien: starkes Theater
La barbarie en sourdine
Des Roumains défendent Shakespeare avec splend
TITUS ANDRONICUS.
festival de théâtre des Amériques



AVANSCENA



Radu Iftimovici

AH, CE GROZAV SĂ FACI AMOR PE PLOAIE

Personajele:
AMALIA – o celebritate
NIMEA-N DRUM – un oarecare

Interior de cabană la munte, modest, primitiv. Pe masă, dezordine. Lângă un fotoliu improvizat, pe care stă Amalia, o saltea rulată, legată cu sfoară. Nimea nu se vede. Face clătite, dincolo, la bucătărie. Plouă.

AMALIA: Dacă nu le-arunci pân-la tavan, n-are nici un haz.

NIMEA *(de dincolo)*: Ce-i cu tavanul?

AMALIA *(răspicat)*: Am zis că dacă nu le-arunci pân-la tavan n-are nici un haz.

NIMEA *(care a apărut cu tigaia sfârâind, face pe jonglerul)*: Hepa! *(Aruncă, face eforturi să prindă, dar foaia de clătită a căzut.)*

AMALIA *(râde)*: Ha... Ha... Bravo! *(Pentru că Nimea o suflă de praf.)* Înghite-o! Hai... Hap. Să te văd că n-o înghiți.

NIMEA: Are cine...

AMALIA: Cine?

NIMEA *(după o mică tăcere)*: Vreun suflet.

AMALIA *(se amuză)*: Suflet rătăcit în ceață, vrei clătite cu dulceață?

NIMEA : Li se dă și vin. Doi-trei stropi, pe jos.

AMALIA: La bunici, la părinți. Dar și clătite? *(Nimea nu răspunde. Iese în ploaie. Revine.)* Unde ai fost? Ce-ai făcut cu ea?

NIMEA: Am înfipt-o în gard.

AMALIA: Vine ea, vreo pasăre.

NIMEA *(sec)*: Girafa.

AMALIA: Ai o girafă? Unde-o ții? La pășune? Ce-i place?

NIMEA: Iarba... Iarba raiului.

AMALIA: Te pomenești că vine și-n casă.

NIMEA: Ce m-aș face dacă n-ar veni?

AMALIA *(amuzată)*: Nostim menaj.

NIMEA: Nostim. Cum vă plac? *(Prezintă.)* Gem de mure sau brânză?

AMALIA: Și... și... Și te-am rugat să mă tutuiești.

NIMEA *(timid)*: Nu-i ușor.

AMALIA: Hai, s-aud... TU... *(ca în Ardeal)* TU MUIERE... IAPĂ...

NIMEA *(refuză)*: O nu, nu! *(Îi pune gem în clătite.)*

AMALIA *(vehementă)*: De ce nu? De vreme ce mă las agățată și adusă aici de-un bărbat necunoscut. Care n-are nici măcar mașină. Mă angajează cu mașină cu tot.

NIMEA: Doamne, Dumnezeule... Dar eu vă respect... Pentru mine suhteți...

AMALIA *(corecție imperativă)*: Ești.

NIMEA *(înghite-n-sec)*: Ești... Un simbol... O... *(Caută.)* Întrupare a...

AMALIA: Ha... Ha... Ce gargară... *(Apel.)* Un pic de decență, zău. Ipocrizia mă scoate din fire. *(Răspicat.)* Râvnește-mă, posedă-mă, disprețuiește-mă și laudă-te. Fii bărbat, ca toți bărbații. *(Imită.)* „Bă, o vedeți voi pe Amalia Preoțescu, aia de la «Actualități»? E-o curvă a-ntâia. Praf am făcut-o."

NIMEA *(se apără)*: Niciodată... Eu? Niciodată!

AMALIA: Te pomenești c-oi fi tu ăla care n-aruncă mărgăritare la porci. De ce-ai face-o?

NIMEA *(ezită)*: Fiindcă...

AMALIA *(deget-cuțit spre el)*: ...Mă iubești!

NIMEA *(timid)*: Mm! Da... Da...

AMALIA: De când lumea și pământul. Nu?

NIMEA *(speriat)*: De prin... '73–'74.

AMALIA *(cade-n genunchi)*: Doamne, de ce mă pedepsești? Ce mi-ai scos TU în cale? Ți-am cerut mascul vînjos, mi-ai dat moș libidinos. Să-mi fi dat un pădurar, un atlet ori un cioban. Nu un fătălău ce-adoră fufele de pe ecran.

NIMEA *(din amintire)*: Erai superbă...

AMALIA: Danke schön. La treizeci de ani. Merci.

NIMEA: ...Și cu optsprezece...

AMALIA *(cinică)* Patru luni peste cincizeci, dacă-ți face plăcere. *(Curioasă.)* Și... mă rog... Ce ți-a plăcut ție la mine? *(Îl previne.)* Să nu te pună dracu să spui „frumusețea", că te plesnesc. Frumoasă n-am fost niciodată. *(Îl iscodește.)* Altceva.

NIMEA *(vibrând)*:... Un farmec...

AMALIA: Bine zis. Toate cremele şi boielile-alea erau de la „Farmec" Cluj. Eu cultiv adevărul, domnule. E un duş rece, bestial la început, dar minunat după aia. Prietenii îmi spun c-am devenit brutală, dezgustător de vulgară. M-ar dori ipocrită. Minciuna e a slugilor. Eu mă vreau stăpână. Pe nimic din jur. Pe mine însămi. Deci. *(Concluziv.)* M-am culcat cu redactorul-şef şi el mi-a asigurat: a) cea mai bună machioză din Televiziune; b) prezenţa permanentă în orele de maximă audienţă. *(Necruţătoare cu ea însăşi.)* Mitul AMALIA s-a născut în scârţâitul îngrozitor al unui pat dărăpănat. *(Tandreţe făcută.)* Te-ai îndrăgostit de un fals, amice. De-o păpuşă măscuită şi văcsuită.

NIMEA: Şi ce vacsuri foloseaţi? *(Se corectează, la semnul ei de ameninţare.)* Foloseai... Ca să fii spontană, să ai vocea aia răzgâiată, *(vibrând)* ochii vii... strălucitori, zâmbetul ăla într-o parte, niţel trist... plescăitul... *(O imită.)*

AMALIA *(năduf)*: Ah, fir-ar al dracului. Şi tu ai observat?

NIMEA *(zâmbet)*: O ţară-ntreagă.

AMALIA: Fericiţi cei cu gura uscată. Luam atropină. Mă pricopseam cu nişte constipaţii oribile, dar, la TV, cum spuneam trei vorbe, potop de apă-n gură.

NIMEA: Înghiţeai... Şi tot înghiţeai. Iar când reluai vorba, o spuneai piţigăiat. *(Râde.)* Ca o găină cu ţâfnă.

AMALIA *(indignată)*: Râdeai?

NIMEA *(râde, niţel sadic)*: O ţară întreagă.

AMALIA: Şi cum? Cum te-ai îndrăgostit tu de-o găină cu ţâfnă?

NIMEA *(vibrând)*: Erai adorabilă.

AMALIA: Eşti cam ţicnit, cher monsieur. Te iert. *(Solemn.)* Din două motive. Primul: că îmi dai o clătită.

NIMEA: Aoleu! Doar dacă mai fac. *(Se ridică.)*

AMALIA: Nu... Nu... Dacă nu mai ai gata, nu. Lasă!... Îngraşă. Eu depun foarte urît. Pe-aici. Aşaaa... *(Arată coapsele.)*

NIMEA: Şi-al doilea motiv... Mă ierţi pentru?...

AMALIA: Că eşti dintr-ăia care-mi provoacă mâncărimi la degetele de la picioare. *(Îşi aruncă pantofii. Se scarpină cu furie.)* Mai precis, între degetul mare şi arătător.

NIMEA: Arătătorul de la picior?

AMALIA *(îl repede)*: Cum dracu' l-o chema... E barometrul meu. Mai bine zis, SEXOMETRUL meu. Când văd un bărbat care-mi place... *(Îl indică.)* Cazul tău... Mă apucă o mâncărime între ăl mare şi ăl, cum dracu' l-o chema, de crăp. Mă scarpin. *(O face.)* M-aş muşca. Tu crezi că ştiu ce mi-ai spus, acolo, în cofetărie? Ceva despre... vocea mea... Spiritualitatea de tip occidental. Cine te-asculta? Mă frecam de piciorul mesei ca vitele râioase de gard. Aşa că scuteşte-mă cu ifosele de admirator al spiritului... culturii... etc., etc. Am absolvit istoria cu 10, actoria cu 10, vorbesc trei limbi, başca daco-romana – limba universală a mileniului trei. Am scris două cărţi, i-am făcut să se bâlbâie pe programul 2 pe cei mai mari intelectuali ai acestei ţări, dovedind gospodinelor şi pensionarilor că nu sunt decât nişte maimuţoi căţăraţi, dar... Am angoase existenţiale. Ştii ce-s alea? Mestec şi mestec chewingum-ul fad al unei vieţi fără sens. Bref: întind mâna s-apuc orizontul şi ăla fuge... Tu l-ai prins?

NIMEA *(încurcat)*: N-am încercat.

AMALIA *(dulce, dar sarcastică)*: Apropo, băieţel... Madam nevastă-ta n-a dibuit bârlogul ăsta? Sau se face că... Plouă.

NIMEA *(sec)*: N-am. N-am nevastă.

AMALIA: 'Ai, nu! Te pomeni că mă iei pe mine. *(Îi sugerează.)* Cu popă.

NIMEA *(gest larg)*: Mda... Preoţi, munţii mari...

AMALIA *(desface salteaua făcută sul. Cântă solemn imnul nupţial de Shubert)*: Pam, pam, pam, pam... Pe asta?

NIMEA *(timid)*: Mda.

AMALIA *(ochii spre cer)*: Mulţumescu-ţi, Doamne. În fine, ceva care nu scârţâie. Vrei certificat prenupţial?

NIMEA: Dacă nu-i prea greu.

AMALIA: Te avertizez. L-au semnat vreo patruzeci.

NIMEA: Doctori?

AMALIA *(tandră)*: Masculi, mon enfant... Feroci...

NIMEA *(timid)*: Aveţi... Ai... şi-un carnet?

AMALIA: Bineînţeles. Cum te cheamă *(dulce)*, scumpul meu patruzeci şi unu? Să te trec.

NIMEA: Păi... *(Ezită.)* Nimea... Nimea-n drum... Adică, prăpăditul!

AMALIA *(revoltă)*: Cine şi-a bătut joc?...

NIMEA: Păi... tata. Primul. Nu dădea două parale pe mine. Pe urmă Girafa...

AMALIA: I-auzi. Şi unde-i girafa-asta acum?

NIMEA *(tăcere)*: Dacă aş şti...

AMALIA: Dacă ţi-a păpat-o vreun lup, pe-afară? *(Pentru că Nimea a rămas cu ochii în gol.)* Hei, cu tine vorbesc. De ce n-aduci tu girafa aia aici? În casă? Îm?

NIMEA *(pauză)*: Degeaba o strig...

AMALIA *(se amuză)*: Umblă creanga... *(Strigă râzând.)* Hei, girafooo! Girafooo! *(Constată.)* Nu vine.

NIMEA: Vine... Dar... Tot mai rar.

AMALIA: Păi de ce?

NIMEA *(răspicat)*: Ca să-mi arate cât sunt eu de netrebnic.

AMALIA *(îl ia de „ciudat")*: Aha... Mda... Ia ascultă... Pe nevastă-ta... Tu ai părăsit-o? Sau ea?

NIMEA *(după o tăcere)*: Am uitat.

AMALIA: Aha. *(Zâmbet.)* În seara asta îi ţin eu locul. Sper să fii mulţumit.

NIMEA *(speriat)*: Nu... Nu... Eu vă respect... Eu nu v-am invitat aici ca să... Vă rog să mă credeţi... Să vorbim...

AMALIA: De Blaga? De Cioran? De Noica? *(Brusc suspicioasă.)* Ori poate eşti vreun vierme de ziarist de scandal, care intri cu mine sub pătură ca să auzi poveşti picante din cloaca aia care se cheamă Televiziunea Română. Din mărul ăsta nu mai poţi roade nimica, băiete. E prea putred.

NIMEA: De ce vorbiţi aşa de Televiziune? Personal, am mare respect.

AMALIA *(erupe)*: Foarte bine, moleculă din „stupid people". Respectă-ne. *(Solemn.)* Admiră-ne. Meritäm.

NIMEA *(grandilocvent)*: Singura care a transmis o revoluţie în direct!

AMALIA: Da, dar nu trebuia la „Actualităţi". *(Decretează.)* La emisiunea „Teatru"... Mai bine... la Circ.

NIMEA: Dar aţi fost acolo. În clipele alea eroice. În prim plan.

AMALIA: Vacs.

NIMEA *(admiraţie)*: Ştiu tot. Una din marile dizidente...

AMALIA *(acceptă)*: Ei şi?

NIMEA *(revoltat)*: Cum „Ei şi"? Mă simt onorat. Sunteţi... Eşti... una din forţele morale ale rezistenţei române. S-a spus la „Vocea Americii".

AMALIA *(dispreţ făcut)*: Radio Şanţ.

NIMEA: Aţi avut un curaj... Eu n-aş fi avut... Zău. Şi sunt bărbat.

AMALIA: Dar eu ce dracu sunt? Nu te lua după aspect. E-o păcăleală. De fapt sunt un monstru, o gafă a naturii: ambiţie, vigoare, nesimţire de bărbat, în piele şi ambalaj de femeie. Luni şi luni în sângele ăsta nu curg decât hormoni masculini. Şi deodată... Cum? De ce? Bum, vulcanul. Erupţie de foliculină. Creierul îmi ia foc, sânii se umflă să crape, noaptea călăresc pernele leoarcă de sudoare, ca vacile-n călduri. Ghinionul tău, dragul meu, e că m-ai prins exact în perioada asta. N-ai cum să-mi scapi...

NIMEA: Păi... Plouă.

AMALIA *(îl înlănţuie)*: Splendid. Amor pe ploaie. Hai să fim doi nebuni care n-au mai încăput în corabia lui Noe. *(Ţipă.)* E sfârşitul lumii. Să ne iubim. Vin apele... *(Îi scoate cămaşa.)*

NIMEA *(terre à terre)*: Ce ape? Că asta-i mocănească. Ţârâie. Te trage la somn. *(Cască, se întinde.)*

AMALIA: Somn? *(Mimează că-l strânge de gât.)* Mori de mâna mea... Ah! *(Se scarpină violent la degetele de la picioare, cu mâna, apoi de masă.)*

NIMEA *(pierdut)*: Vreo alifie...

AMALIA *(fioroasă)*: Mai bine vreun vecin... Mai... *(Semn de vânjos.)*

NIMEA: Vecin? Aici? În sat: cinci kilometri.

AMALIA: Eşti pierdut.

NIMEA *(câteva mişcări de gimnastică)*: Gata. S-o facem şi pe-asta.

AMALIA *(mimând milă)*: Ei lasă... Lasă... Dacă e o corvoadă...

NIMEA: M-am învăţat cu corvezile, la armată. Aveam un majur al dracului. *(Alte mişcări de înviorare.)*

AMALIA: Merci de comparaţie.

NIMEA *(salută milităreşte)*: Să trăiţi. *(la salteaua-rulou şi o trânteşte în mijlocul încăperii.)*

AMALIA: Aşa, băiete! De când visez eu un tigru.

NIMEA *(aduce şi o pătură)*: Eu... mai puţin cu zoologia. Eu... Mă trag din botanică.

AMALIA: Zău? Ce eşti?

NIMEA: Putregai!

AMALIA: Şi ce-ai fost?

NIMEA *(după o mică tăcere)*: Tufiş... D-ăla mic. Una cu pământul. Cine să-l bage-n seamă?

AMALIA *(zâmbet)*: Şi nu te-a păscut girafa?

NIMEA: M-a terminat.

AMALIA: Ascultă, omule! *(Întrebare-cheie.)* Exişti sau nu exişti?

NIMEA: Habar n-am. *(Jenat.)* Nu m-am bărbierit.

AMALIA *(dulce)*: Nu-i nimic. *(Îl sărută, prăvălindu-l, voluntară, şi dominându-l. El se eschivează abil. Amalia e contrariată. Nu i s-a mai întâmplat.)* Ţi-e frică de mine, domnule patruzeci şi unu?

NIMEA *(totuşi tandru)*: Cine a fost primul? Cum l-a chemat?

AMALIA *(agasată)*: Ascultă. Ce eşti: popă, securist sau impotent? Vrei să câştigi timp, nu-i aşa? *(Râde.)* Degeaba. Avem înainte-o noapte-ntreagă.

NIMEA: Cum să-l fi uitat pe PRIMUL? În orice femeie „primul" lasă urme adânci, aici. *(Arată inima.)*

AMALIA: Ei, uite că la mine NU. Nici măcar nu l-am văzut la faţă. Cine ştie ce bocciu, plin de coşuri... Dar de ce te interesează chestia asta?

NIMEA *(calm)*: Să te pot înţelege.

AMALIA: Să mă-nţelegi? Ah da, uitasem. Mă iubeşti şi-am ajuns la ora mărturisirilor. *(M'enfiche-istă.)* Ei bine, domnule, aveam paisprezece ani.

NIMEA *(nu-i vine să creadă)*: Paisprezece?

AMALIA *(vrea să-l şocheze)*: Neîmpliniţi.

NIMEA: Un copil.

AMALIA: Coaptă... Şi-abia aşteptam. S-a întâmplat la Durău, într-o tabără de elevi. Şase fete într-un cort. Pe la miezul nopţii, doi băieţi. Să fi fost din ăia de la Tulcea? De la Severin? S-au târît prin iarbă ca omizile. Pe-al meu, l-am simţit sub pătură. N-am opus rezistenţă. Din păcate, n-am simţit nimic: prostul s-a terminat imediat. Îmi venea s-o omor pe vecina mea, care, cu ălălalt, chiţăia fericită, ca şobolanul. Pe urmă a mai venit unul care mirosea a sudoare şi-a ţuică. Am vrut să-l apuc, dar mi-a scăpat şi s-a oprit la una, Irina. Şi uite aşa, fără să simt nimic, mi-am spălat la pârâu cămaşa de noapte, pătată de un imbecil.

NIMEA: Şi pe urmă?

AMALIA: M-am făcut bărbat. Din toate punctele de vedere.

NIMEA *(mirat)*: Din toate?

AMALIA: L-am întrebat odată pe un coleg căruia îi născuse nevasta: „Ei, ce ţi-a adus barza?". Mi-a dat un răspuns trăsnet: „Un deşeu". „Deşeu?" „Păi, cum numeşti tu ceva cu crăpătură?" *(Vibrând.)* Ei bine, şi eu mă numesc „deşeu", imbecilul ăla cu coşuri mă folosise ca pe-o găleată de aruncat gunoiul, mă pârguisem şi ochii bărbaţilor se scurgeau pe pepenaşii fundului pe care-l bâţâiam provocator. Aveam la istorie un lector, munte de spirit. Îl ascultam vrăjită. M-am dus în cabinetul lui să-l întreb de Cordoba arabă. A rânjit şi m-a apucat de sâni, cu o mână de mulgător de la C.A.P. Dumnezeule, mi-am zis. Dar eu nu trebuie, nu vreau să rămân femeie. Ruptă de mijloc, de la sacoşe şi de la rufe, folosită de un neghiob de care nu poţi să scapi, că ai acte de la primărie.

NIMEA: ...Şi copii.

AMALIA: Nici de-alelalte n-am vrut să fiu. Maimuţele alea greţoase, pline de boieli, de zdrăngănele. Creier de gâşte tâmpite. M-au boit doar când intram în emisiune. Şi pe urmă, jos. Mă crezi că n-am decât vreo două-trei rochii? Aruncate pe undeva.

NIMEA: Cred.

AMALIA: Ştii pe cine-aş pune eu pe soclu în locul statuii lui Lenin?

NIMEA: Pe Mihai Viteazul.

AMALIA: Aş! Pe Levi-Strauss. Fără blugi n-aş fi putut să ies din condiţia mea tâmpită de femeie. Apropo, nu mă ajuţi să-i dau jos?

NIMEA: Cu plăcere.

(Amalia, întinsă, îi oferă câte un picior. Nimea, conştiincios, îi trage blugii. Ea rămâne în chiloţi.)

AMALIA *(i se aşază în braţe, provocatoare)*: Cum numeşti tu un animal uman, născut cu crăpătură, care se simte înjosit să îmbrace o rochie sau să-şi pună zdrăngănele?

NIMEA: Păi... Eventual... Bărbat.

AMALIA *(cu năduf)*: Monstru, domnule.. Aberaţie a naturii. Păcăleală. Centaur: sus, bărbat... Nu te speria. Jos, iapă.

NIMEA *(n-are ce spune)*: Da?

AMALIA: N-ai decât să te convingi. *(Îl obligă la o scurtă tăvăleală.)*

NIMEA *(mai rezistă încă)*: Înţeleg. Creier de bărbat; la televiziune, pe stradă, acasă, dar acum... *(Cu greutate.)* În amor?

AMALIA *(sec)*: Nu sting becul.

NIMEA: Aha... Am auzit eu că unii îşi pun oglinzi ca să se incite mai tare.

AMALIA *(îl sărută, tandră)*: Nu, caraghiosule... Nu becul ăla. Becul din cap. Femeile-animale proaste, dacă au dat peste un mascul ca lumea, rămân în bezna unui abandon ce aduce a moarte. Poţi să tai lemne pe ele. Sunt amorţite, anesteziate. Păcăliciul naturii, care te-ar vrea cu o droaie de plozi după tine. *(Emfatic.)* Eu, ca bărbat, nu sting becul. Te inhibă chestia asta? *(Îl smotoceşte, încercând să-i scoată pantalonii. Scurtă tăvăleală, Nimea rezistă, dar fără ostentaţie. Ea dă semne de oboseală şi vagă enervare. Nu pricepe. Îl sărută pe frunte, cvasimatern.)* Eşti cam tâmpitel, mânca-te-ar mama!

NIMEA: Mi-au mai spus-o şi altele.

AMALIA: Bravo! Grozavă noapte m-aşteaptă. *(Stă turceşte lângă el.)* Chiar n-ai vreun vecin, ceva?

NIMEA *(gest tandru)*: Spune-mi. Chiar n-ai iubit pe nimeni? Niciodată?

AMALIA: A meritat? Merită vreunul? De ce să... iubesc? Capul centaurului care sunt rumegă idei şi rămâne dârz în lumea bărbaţilor, conectat la univers, la social. Partea dindărăt, iapa, găseşte din când în când câte-un armăsar. *(Dispreţ.)* Teamă mi-e că nu e cazul tău. Şi când zic armăsar, înţeleg simplu instrument de plăcere, de stins focul hormonilor. Unde să-ncapă iubirea în... tehnologia asta?

NIMEA *(stăruitor)*: Şi totuşi... Şi totuşi... Unul trebuie să fi fost *(vibrând)* care-a curăţat zgura, care te-a purificat. Măcar pentru o clipă.

AMALIA: A fost... Un idiot cu urechi clăpăuge şi cu ochi de peşte fiert.

NIMEA: Când? De mult?

AMALIA *(îi mângâie pieptul)*: M-aşteptam să fii păros.

NIMEA: Nimeni nu e perfect.

AMALIA: Pe-aici circulă sângele? Oa!... piele de broască. Nefericitule. Eşti dintr-ăia care transpiră când pune o femeie mâna pe ei. Oi fi vreun foc de paie şi mă laşi după aia să mă urc pe pereţi. *(Se aruncă peste el, râzând.)*

NIMEA *(reuşeşte să iasă din încleştare)*: Cine a fost idiotul cu ochi de peşte fiert?

AMALIA *(enervată, se ridică, îşi aprinde o ţigară)*: Ascultă, dacă mă mai amâni cu întrebări de-astea idioate, îmi trece mâncăriciul de la picioare. Mă fac lemn şi n-ai decât să-ţi faci bucuria singur, ca elevii de prin internate. Brr!... M-a luat cu frig. *(Îşi pune pe spate o cuvertură.)*

NIMEA *(rugător)*: Povesteşte-mi şi mie episodul ăla... Cu idiotul cu ochi de peşte fiert.

AMALIA *(enervată)*: Eşti obsedat. *(Brusc suspicioasă.)* Sau... Băiete... Eu am memorie. De la început, din cofetărie, mi s-a părut că te cunosc de undeva... Da. Da... Am pe retină imaginea ta în uniformă. „Secu", nu-i aşa? *(Strigă.)* Ştiu! *(Triumf.)* Ştiu... Erai la unul din interogatoriile cu care m-au chinuit înainte de revoluţie... *(Presupunere.)* La psihiatrie, când mi-au spălat creierul? Eşti pe post de seducător, tovarăşe maior? Sau te-au avansat, nu-i aşa?

NIMEA: De unde ideea serialului „Cei rămaşi"? A fost ideea dumitale? Ţi-a sugerat-o cineva?

AMALIA *(explozie)*: Aha!... Asta era, „Cei rămaşi". Vă deranjează, nu-i aşa? Cred şi eu. Vă arată în faţa întregii ţări aşa cum aţi fost: mârşavi, criminali. Cum aţi putut să ucideţi cu atâta sânge rece, la Timişoara, la Inter, la Televiziune? Voi nu sunteţi români? Spune-mi, domnule S.R.-ist, ţi-ai purtat vreodată paşii printre crucile albe de la Belu, sub care dorm zecile de tineri, al căror destin a fost frânt – nu zic de dumneata – dar de *(peiorativ)* colegi de-ai dumitale? Ai fost acolo?

NIMEA: Am fost...

AMALIA *(îl maimuţăreşte)*: „Am fost..." Şi nu ţi s-a-nchegat sângele în vine? Te-ai uitat la chipurile copiilor ălora care s-au jertfit pentru libertate? Mie, doi dintre ei mi-au murit în braţe, acolo, sub gloanţe, când bandiţii făceau eforturi disperate să cucerească Televiziunea. Am apărat-o cu sânge. În ce hrubă stăteai ascuns? *(Îl somează să vorbească.)* A? Ca şobolanii. Aţi avut un noroc chior. În loc să daţi socoteală pentru schingiuirea fizică şi morală a poporului român, v-aţi schimbat doar stăpânii. Dar sunteţi aceiaşi... *(Îl înfruntă.)* Mie nu mi-e frică de voi. De mafia voastră. V-am înfruntat şi pe vremea „regretatului odios", cum îi ziceţi voi, ăştia din „Romanian stupid people". *(Imperativă.)* Vreau s-o întind. Pe unde-o iau? Cât e până-n sat?

NIMEA: Vreo opt kilometri. Cinci prin pădure. Noroi mare. Acolo rămâneţi peste noapte, singură în maşină, noaptea pe ploaie.

AMALIA *(la telefon, bate nervoasă în furcă)*: Ce dracu are?

NIMEA *(sec)*: Mort. L-am scos. L-am deconectat.

AMALIA *(se caută cu disperare prin buzunare)*: Unde paştele mă-sii sunt cheile de la maşină?

NIMEA *(i le zăngăne sadic)*: La mine. *(Ea se repede să i le ia, el le bagă în buzunar.)*

AMALIA: O cursă, deci.

NIMEA *(simplu)*: Un capăt de lume.

AMALIA: Unde dorm eu în noaptea asta?

NIMEA *(după o tăcere)*: În ceruri.

AMALIA *(revoltată)*: Dacă e banc, e tâmpit şi grosolan. *(Aprinde nervoasă o ţigară.)* Ce-mi ceri?

NIMEA: „Cei rămaşi". Serialul ăsta...

AMALIA: Ce vă deranjează pe voi, *(corecţie)* de fapt, pe stăpânii voştri de azi, că eu bat la uşa caselor îndoliate şi discut cu „Cei rămaşi" despre jertfa copiilor lor? Pe dumneata personal te deranjează? *(Pentru că Nimea tace.)* Îm? Te deranjează?

NIMEA: Da.

AMALIA: Ura! Înseamnă că serialul meu şi-a atins scopul. Călăii se văd în toată hidoşenia lor. *(Bătăioasă.)* Mai ai şi-altă întrebare, tov' colonel?

NIMEA *(după o tăcere)*: Mda. Cine a fost idiotul cu ochi de peşte fiert?

AMALIA *(dezarmată)*: Eşti nebun. Eşti psihopat? Ce-i cu obsesia asta? *(Îi aruncă una din pături.)* Fii om de onoare. Ia-ţi salteaua şi du-te dincolo de bucătărie. Eu voi dormi pe fotoliul ăsta. E foarte comod. Mâine, cum se luminează, mă arunci în sat. *(Îi împinge salteaua, icnind. O duce aproape de uşa bucătăriei.)* Hai, noapte bună.

NIMEA *(supus)*: Bine. Dar, te rog... Simţământul ăla pur... Pentru cine? *(Rugător.)* Spune-mi şi mie, în trei vorbe... Despre idiotul ăla...

AMALIA *(a uitat)*: Care idiot?

NIMEA: ...Cu ochi de peşte fiert.

AMALIA *(se închină)*: Doamne-Dumnezeule. Cred că ai nevoie de-un psihiatru. *(Se hotărăşte.)* Bine. Aveam şaisprezece... Nu... şaptesprezece ani. L-am cunoscut la un party din lumea bună.

NIMEA: Lumea bună?

AMALIA: Ăia pe care îi slujeaţi voi... Vechea nomenclatură. *(Revine.)* Exagerez. Erau şi copii de plebei. Ora unu noaptea – ora loteriei chiloţilor.

NIMEA *(i se pare că n-a auzit bine)*: Ce loterie?

AMALIA *(răspicat)*: A chiloţilor, domnule. Ni-i dădeam jos, toate fetele, şi-i aruncam pe o tavă. Iniţial băieţii erau scoşi afară, apoi, unul câte unul, trăgeau lozul. Eu, ghinion: Clăpăugul ochi de peşte fiert. Mi-am muşcat buzele. Al dracului ghinion. Dar ce să-i faci? Loteria e loterie. L-am tras într-o cameră şi am început să mă dezbrac. Idiotul, stană de piatră. „Ce dracu ai?" „O iubesc pe Natalia." „Care Natalia?" „Care a plecat cu ţigănosul ăla. Natalia cu chiloţii verzi. O iubesc de mult. Nu pot s-o înşel." „Bine, boule, dar ea... A plecat cu ăla." „Poate nu face nimic." „Eşti idiot? Cum să nu facă?" „Se poate, dar... Eu nu pot... Nu pot s-o înşel. O iubesc. Nu pot." Ei bine, tov' colonel, în clipa aia individul mi s-a părut sublim. Urechile alea clăpăuge erau ca focul, rotea în cap cei mai idioţi ochi de peşte fiert, iar eu îl iubeam *(caută)* de făceam pe mine de pasiune. M-am aruncat pe el ca la rugby, i-am rupt cămaşa, l-am jupuit de pantaloni, l-am muşcat, l-am tăvălit. Nimic... Am crezut că dacă dansez goală, ca Salomeea, o să ia foc. Aiurea. Şi-atunci...

NIMEA *(ecou)*: Atunci?

AMALIA: L-am bătut: cu pumnii, cu picioarele. Apoi cu cureaua de la pantaloni. A căzut într-un colţ, zdrobit, îi curgea sânge din nas. Trei luni am umblat după el ca o dementă. Degeaba. *(Îl imită.)* „Natalia, Natalia, Natalia." *(După o pauză.)* Am auzit c-a murit. Anormalii ăştia nu trăiesc mult. *(Fior, poate de frig.)*

NIMEA *(remarcă)*: Ah. *(Îi aşază grijuliu pătura în jurul umerilor. O aşază pe fotoliu.)* Stai aici. *(Aduce nişte ciorapi de lână, groşi. Îngenuncheat, cu gesturi tandre, îi pune ciorapii de lână. Apoi, ţinându-i în palme piciorul.)* Te mai mănâncă?

AMALIA *(sec)*: Nu. *(Nimea, gest a neputință. Ea îl sărută.)* Ești dulce... *(Tandră.)* Știi ceva? Spun o tâmpenie. Nu mă mai mănâncă, dar m-am încălzit aici. *(Arată inima.)* Păzea, fac pasiuni pentru cei care-mi rezistă. *(Tandră.)* Spune-mi, ai fost securist? *(Pentru că el tace.)* Îm?

NIMEA: Dar dumneata?

AMALIA *(i se pare o enormitate)*: Ha... asta-i bună. E clar că... *(Arată fruntea.)* O rotiță, aici... *(Vehementă.)* Eu i-am urît, domnule.

NIMEA: Și eu.

AMALIA *(surprinsă)* Tu? Cum așa? De ce? *(Nimea tace.)* De ce?

NIMEA *(cu greutate)*: Că... M-au făcut să cred... Nu mult... Puțin. Că n-aș fi un... *(Se oprește.)*

AMALIA: Un ce?

NIMEA: Un „Nimea-n drum". C-aș fi... *(Gest sugerând ceva important.)* Dar pe dumneata?

AMALIA *(răspicat)*: Eu am luptat. Am fost arestată. Mi-au spălat creierul. *(Vibrând.)* Dar nu m-am lăsat. Și am învins.

NIMEA *(aplaudă)*: Bravo... Bravo... *(Gest spre ceasul ei.)* O fi târziu?

AMALIA: Trecut de zece.

NIMEA: ... Dom'le și ce plouă... *(Se așază pe saltea, se întinde, apoi o cheamă. Gest de tandrețe.)* Spune-mi, ai rămas vreodată gravidă?

AMALIA: Sper să rămân acum. *(Îl smotocește.)*

NIMEA: Cam câte chiuretaje ai făcut?

AMALIA *(duș rece)*: Repet, ce diagnostic ți-au pus ție doctorii de la psihiatrie? Ce-au scris pe fișă la ieșirea din spital?

NIMEA *(ezită)*: Îîî...Geniu.

AMALIA *(îl cuprinde)*: Atunci, treci și seamănă genii. Vedem noi dacă ies sau nu.

NIMEA *(idee fixă)*: Cam câte? Zece... Cincisprezece... Douăzeci?

AMALIA: Ce? Chiuretaje? *(Răspicat.)* Cinci mii două sute patruzeci și două.

NIMEA: Aoleu!

AMALIA *(precizare)*: Numai în doi ani.

NIMEA: Ți l-a arătat vreodată...? Doctorul.

AMALIA: Ce?

NIMEA: Embrionul tău.

AMALIA: De fiecare dată. Și mereu, mereu, am remarcat că e leit pasărea-șopârlă. *(Mândră de cunoștințele ei.)* Arheopterix.

NIMEA: Și?... *(Caută.)* Nu te-ai gândit niciodată să-l lași?

AMALIA: Îl las pe ăsta de acum. Jur.

NIMEA *(cu ochii în gol.)*: Aoleu. Încă șaptesprezece ani? Încă șaptesprezece ca să ajungă la șaptesprezece...

AMALIA *(entuziasm sarcastic)*: Genial... Șaptesprezece ani ca să ajungă la șaptesprezece ani. *(În derâdere.)* Fantastic! Hai, treci la treabă. Unde mai găsesc eu unul să-mi facă-un plod atât de deștept?

NIMEA *(apropiat)*: Uite, am să-ți spun de ce te-am chemat... *(Mic râs amar.)* Doamne, ce te-am mai iubit. Te-așteptam seara, la unsprezece, la poarta Televiziunii. Să te văd... Nevastă-mea – că pe vremea aia aveam și eu... ca oamenii – intrase la idei. Mă mirosea, îmi întorcea buzunarele, când mă culcam sărea pe mine... Ea, care... Puteau să treacă lunile, că nu-i ardea. Mă obliga să fac amor cu ea. Mă crezi că plângea sufletul în mine? De ce să te înșel? Mata erai un fel de Natalia. Iar eu ce eram? Boul cu ochi de pește fiert. De-aia am vrut să știu dacă dumneata... *(se corectează)* TU ai trăit vreo clipă fără boielile cinismului ăsta, fără podoabele false de mare intelectuală, scârbită de lume.

AMALIA *(tandră, vine lângă el, jos pe saltea)*: Iartă-mă. Sunt o pisăloagă mizerabilă. Mi-am închipuit că ești la fel ca ceilalți. *(Cu căldură.)* Omule, nu mă interesează CE AI FOST și CE EȘTI. Un lucru e clar: simt c-aș putea să te iubesc. *(Ar vrea să-l cucerească, dar gesturile îi sunt stângace, timide.)* Crezi că ai nevoie de una ca mine? *(Îi reamintește dualitatea.)* Cu bărbatul din mine, ce să faci? De iapă, văd că n-ai nevoie... Cum să...? *(Îl mângâie. El însă e absent.)* Hai să ne culcăm alături. *(Îl obligă să se întindă lângă ea, așază grijulie pătura, perna.)* Auzi ploaia? Dacă stăm așa... și vine somnul, dormim. Dacă simți că... sub pătură eu dogoresc așaaa... Atunci...

NIMEA: Târziu. Prea târziu. Fiindcă eu nu te-am chemat aici ca să...

AMALIA *(îi astupă gura cu o sărutare)*: Șșșșt! Știu, pudicule, știu. Tu ai nevoie de puritate, de curățenie. Și eu, proasta... Te-am șocat, te-am scârbit, nu-i așa? Idolul tinereții tale – o târfă oarecare. Nu m-ai adus aici pentru un amor pe ploaie.

NIMEA: Nu. *(Se ridică, ea încearcă să-l rețină, el se debarasează cu blândețe.)*

AMALIA: Atunci, pentru ce? *(Nimea nu răspunde.)* Pentru ce?

NIMEA *(cu ochii în gol)*: Ca să te omor.

AMALIA *(neplăcut surprinsă)*: He! Ce glumă proastă! *(Se ridică, îl sfidează.)* Și cum ai vrea tu să mă omori?

NIMEA *(după o tăcere)*: M-am tot gândit. Cred că... O să te înăbuș. *(Pune mâna pe pernă.)*

AMALIA *(îi smulge perna și o aruncă. Imperativă)*: Stai, dracului, acolo. *(Îl împinge pe fotoliu.)* Dacă te miști, praf te fac. *(Se duce la telefon, bate nervoasă în furcă. El e cârpă.)* Ce dracu are?

NIMEA *(moale)*: Ți-am spus. E mort. E rupt firul. Eu l-am rupt. *(Amalia caută înnebunită în geantă. Nu găsește ce caută. El îi arată un spray.)* Pe-ăsta-l cauți? *(Ea se repede, el o oprește.)* Ce să faci tu cu un spray paralizant? *(Admiră.)* Ai dat ceva bănișori pe el. *(Rău.)* Dă-l dracului. *(Îl aruncă pe fereastră.)*

AMALIA *(jucând totul pe agresivitate)*: Și ce vrei de la mine, fătălăule? *(Îi dă un ghiont. Nimea, lipsit de puteri, se apără. Ea îi îndeasă în gură o țigară. El refuză. Ea stăruie, i-o aprinde. El, nefumător, tușește. Ea îl bate pe spate.)* Copăcel... Copăcel... Și de ce, mă rog, vrei tu să mă omori?

NIMEA: Fiindcă... Tu... Tu mi-ai omorît băiatul...

AMALIA *(uimită)*: Băiatul tău? 'Ai sictir. Eşti nebun?

NIMEA *(stins)*: Girafa.

AMALIA: Girafa?

NIMEA: Aşa-i ziceau, la liceu, colegii. Crescuse... Mult... *(Arată uşa.)* Când intra aici, îndoia gâtul. Un metru nouăzeci şi patru la şaptesprezece ani.

AMALIA *(compasiune)*: îmi pare foarte rău... Dar ce legătură am eu?

NIMEA *(explozie de energie)*: Cum, ce legătură? *(O apucă de braţ şi o scuturã.)* Cine a apărut pe 23 decembrie, cine zbiera s-audă toată ţara? *(O imită.)* „Suntem atacaţi! O coloană de tancuri grele ale Securităţii se îndreaptă spre noi. Revoluţia română e în pericol de moarte... Tineri, apăraţi Televiziunea, veniţi aici, în Piaţă, cu toţii... Blocaţi toate străzile"...

AMALIA: Da. Era o situaţie disperată.

NIMEA *(retrăind scena)*: El era la masă. Abia-l adunasem de pe străzi... A sărit ca ars. *(Îl imită.)* „Mă duc. Să apăr Televiziunea." Ce să-l opresc? M-a împins cât colo. Ce vrei? Şaptesprezece ani... Solid. Făcea canotaj. Ultimele lui cuvinte: „Prăpăditule... Lepră... Trădătorule... Ştiu tot, bă securistule... Tot... *(Dispreţ suprem.)* Vai de capul tău..." *(Dă în plâns.)* Girafa mea... Ultimele lui vorbe... „Trădătorule... Securistule..."

AMALIA *(impresionată, gest tandru)*: A fost un erou.

NIMEA: Un erou? Un bou... Dus la abator de voi... criminalilor! *(O apucă vehement.)* De tine. *(O imită, în derâdere, scuturând-o violent.)* „Suntem atacaţi... Blindate... Tancuri... Salvaţi Televiziunea... Revoluţia în pericol! DACĂ PIERDEM TELEVIZIUNEA, PIERDEM TOTUL!"

AMALIA *(cu convingere)*: Dar a fost adevărat. Gata-gata să cădem în mâinile...

NIMEA *(urlă)*: Cui? *(Pentru că Amalia, speriată, tace.)* Cui?

AMALIA: Duşmanilor... Ăia care ţi-au împuşcat fiul.

NIMEA *(o zgâlţâie violent)*: Dar cine mi-a împuşcat fiul? Cine? *(Îşi răspunde.)* Teroriştii, nu? Care teroriştii? l-ai văzut tu? l-a văzut cineva? Or fi fost prăpădiţii ăia de studenţi arabi care făceau pe ei de groază şi stăteau ascunşi sub pat prin cămine?

AMALIA: Tensiunea aia groaznică, oamenii care mureau lângă tine... Confuzia... Fiecare zvon...

NIMEA: Dumitale cine ţi-a spus să zbieri în microfon: „Blindate... Suntem atacaţi... Tineri, veniţi şi apăraţi Televiziunea..."?

AMALIA *(dominată)*: Nu ştiu, nu-mi aduc aminte. Cineva din conducere.

NIMEA: De la care dintre emanaţii care comunicau prin telefon către ambasada sovietică „E harașo. Malta merge bine."? De la cine a venit ordinul?

AMALIA: De unde să ştiu eu?

NIMEA: Ţie cine ţi l-a dat?

AMALIA: Îmi mai aduc eu aminte? În zăpăceala aia...

NIMEA: Cum o să uiţi aşa ceva? Ţi-o spun eu: redactorul-şef. Dar tu n-ai strigat porcăria aia imediat. Nu. Te-a apucat groaza. Ai fugit la colonelul Turbatu: „Ascundeţi-mă... Scoateţi-mă de aici..." „Calmă, doamnă! Ce tancuri? Securiştii nu au blindate. Nu ne atacă nimeni. O împuşcătură, din când în când. Vreun «turist» cu luneta." Te-ai întors la redactorul-şef, ai stat niţel şi-ai ieşit din biroul lui, mușcând dintr-o prăjitură, cu un Pepsi în mână.

AMALIA *(indignată)*: Ce tâmpenii!

NIMEA: Te-ai întâlnit cu Stela... Stela Voicu, monteuză la voi, la „Actualităţi"...

AMALIA: Stela? *(Îşi aminteşte!)* Da... Da... O ştiu. Şi?

NIMEA: Fosta mea cumnată. Era şi ea speriată. Te-a întrebat: „Ce se mai aude? Murim? Intrăm în puşcărie?". Ce i-ai răspuns?

AMALIA *(în ceaţă)*: Habar n-am.

NIMEA: Spirituală ca-ntotdeauna: „Nu, fetiţo. Învăţăm limba rusă cântând." Şi i-ai fredonat... *(Fredonează ca la Radio Moscova: „Ce frumoase seri sunt la Moscova".)* Apoi, ai executat ordinul venit de la tovarăşii emanaţi. Ai început să strigi pe post: „Veniţi! Apăraţi Televiziunea!". *(O zgâlţâie.)*

AMALIA *(se debarasează)*: Lasă-mă în pace cu porcăriile tale. *(Imperativă.)* Cheile de la maşină!

NIMEA: Şi turistul ăla, „Vânătorul de oameni", a văzut prin lunetă o mutră ciufulită, c-un cap mai înalt decât ceilalţi: Girafa... *(Nod în gât, plâns.)* Girafa mea.

AMALIA *(impresionată)*: Omule... Te înţeleg... Durerea ta...

NIMEA *(vehement)*: De ce? Când ai ştiut că e minciună?

AMALIA: Trebuia... Pentru ţară... Pentru libertate... Eram în direct pe Satelit. Cu toate posturile din lume.

NIMEA *(zbiară)*: Bâlciul... Să vă iasă bine bâlciul... Câţiva morţi, acolo... Sarea şi piperul revoluţiei, nu-i aşa? Să-i păcăliţi. Pe ei... Pe noi. O dată. Şi-încă o dată. Şi-încă o dată. *(Vehement.)* Bâlciul.

AMALIA: N-a fost nici un bâlci... Lupte grele... Teroriştii de vizavi trăgeau în noi de la ferestre, de pe balcoane...

NIMEA *(în derâdere)*: Ei nu!... Ia spune: de ce ţi-au pus ţie pumnul în gură şi te-au oprit să faci „Prim-planul" ăla cu generalul Militaru von Frunze?

AMALIA: Interviu? Eu cu Militaru? N-a fost vorba nici o clipă.

NIMEA: Mincinoaso! Fiindcă amanta redactorului-şef te-a ţinut în umbră, ai vrut să „reintri" cu o lovitură în forţă. Te-ai lăudat la colegi c-o să-l încui pe Militaru. *(O imită.)* „Cum vă explicaţi, domnule general, că armata a distrus cu tunul blocul în care locuiau familiile diplomaţilor sovietici, când..."

AMALIA *(cu sufletul la gură)*: Când?

NIMEA: ...nici o fereastră, nici un balcon nu dă spre Televiziune? Toate dau spre Parcul Herăstrău." Spre voi, perete compact. Cum au tras teroriştii prin zidul compact?

AMALIA: Doamne, şi ce de oameni nevinovaţi or fi murit în blocul ăla. Ce dacă sunt ruşi?

NIMEA: N-a murit nimeni, fetiţă. Pentru simplul motiv că sovieticii au evacuat blocul cu zece zile înainte de Timişoara. *(Ironic.)* Ce intuiţie genială... Cică, pentru ca să zugrăvească, să repare. Aiurea... Zugrăviseră de curând...

AMALIA: Astea de unde dracu' le mai ştii?

NIMEA *(sarcastic)*: De la tine, iubito... Iar tu dintr-o cărticică: „NKVD-ul şi revoluţia română". Te-ai lăudat, au aflat „băieţii" – că sunt şi acum, slavă Domnului –, te-a chemat redactorul-şef, te-a muştruluit şi... Adio „Prim-plan" cu NKVD-istul zis Corbu l... Ăla care ştia... unde erau plasaţi „turiştii" şi avea ordin să-i protejeze. Să se întoarcă fără nici o zgârietură în sânul lui Ivan cel Groaznic. Ăia care mi l-au ucis... *(Nod de plâns.)* Şi el? În loc să spună şi el: „bă tată, mă idiotule, care m-ai spălat la fund..." că mă-sa dezertase şi mi l-a lăsat mie de la trei ani... „mă, care ţi-ai luat de la gură să mă faci de un metru nouăzeci şi patru, care după zece ore de muncă amorţeai noaptea cu mine la lecţii, bă... Na şi ţie un gând bun de la mine şi pune-l la butonieră ca pe-o floare." Da' de unde... M-a omorît cu dispreţul... „Ştiu tot, bă, lepră. Am aflat..."

AMALIA: Ce? *(Pentru că el tace.)* Ce-a aflat?

NIMEA: Că mă întâlneam cu unul din ăia şi... Mă punea să scriu... „Vă informez că..."

AMALIA *(mustrător)*: De ce-ai făcut-o?

NIMEA: Da' mata de ce-ai făcut-o?

AMALIA *(indignată)*: Eu? Eu m-am luptat cu ei... Am fost dizidentă.

NIMEA: Pseudodizidentă. Mai cunosc eu unul de la voi care-şi dădea cu pumnu-n piept, c-a transmis ştiri la „Europa Liberă" de la telefoanele publice din Dorobanţi. Şi când s-a dus la München, ăia l-au ţinut la poartă şi i-au arătat dosarul de slujbaş al Securităţii.

AMALIA: Nu ştiu despre cine vorbeşti. Eu n-am fost...

NIMEA: Ce vorbeşti? D-aia te-ntâlneai cu maiorul Spiroiu, în camera specială, din staţia de metrou Crângaşi...

AMALIA: Eu? Eşti nebun.

NIMEA *(vehement)*: Chiar eu te-am văzut. Cu ochii ăştia. Într-o marţi pe la unsprezece. Cobor din metrou şi ce văz? Celebra noastră Amalia Preoţescu cu Spiroiu. Îl ştiam. Prin '86 m-am întâlnit şi eu cu el, de vreo trei ori, şi exact acolo: Metrou Crângaşi. Pe cine turnai? Cine era „duşmanul orânduirii noastre socialiste"?

AMALIA: Eu. Eu însămi... Mi-a distrus viaţa cu interogatoriile lui.

NIMEA: *(implorare spre neant)*: Bă... Ochi de peşte fiert... Ieşi, mă, din mormânt s-o vezi cât e de putoare... De ordinară. C-ai avut dreptate să nu dai un scuipat pe ea. Şi eu, care am iubit-o şi-am zis că e o minune a naturii... *(O maimuţăreşte.)* Ce interogatorii, madam? Nu mi-a spus Stela? Te-ai certat cu amanta directorului de la Programe... un bobârnac, şi n-ai mai apărut vreo zece luni prin casele admiratorilor.

AMALIA: Am apărat un principiu... Libertatea redactorilor de a...

NIMEA: Aiurea... V-aţi luat de la un scaun rotativ import Franţa. Care să-l ia... Ce, Stela minte? Păruială în regulă. Pusă pe linie moartă, prea mândră ca să-ţi pui la bătaie partea dinapoi, aia de iapă, cu harmăsarii culturii române, ai folosit-o pe cea dinainte... Capul, cu trei creiere. Ai zis, ca şi mine, DA, când au venit să te achiziţioneze, în numele „iubirii de patrie". Eu am fost un bou, care nici nu ştiu de ce am făcut-o *(răspunde unei vechi dileme interioare)*, că am zis că n-o să mai fiu un „Nimea-n drum"... Că ţara are nevoie... Că n-o să mă mai lovească orice prost... Ştiu şi eu? Tu însă ai ştiut ce le ceri... Dar n-ai obţinut nimic, nenorocito. Fiindcă ei, „încadraţii", au ştiut să ne sugă, dar de dat, n-au dat nimic. Două-trei milioane de români – am fost copiii ăia pe care-i păcăleşti la bătutul alviţei. Le tot treci pe la bot alviţa, ei se bat s-o apuce şi nu se aleg decât cu obrazul mânjit. *(Între timp, Amalia, profitând de concentrarea lui, s-a apropiat de uşă. O deschide brusc şi o zbugheşte în ploaie. Nimea rămâne o clipă uluit, apoi ia de pe un rastel un cuţit de vânătoare şi fuge după ea. Câteva clipe, scena e goală, apoi protagoniştii reapar. Nimea a prins-o, o aduce de guler, sub ameninţarea cuţitului. Ea geme înfricoşată. El o azvârle pe saltea.)*

NIMEA *(cu ură, agitând cuţitul)*: Ţi-am spus că noaptea asta o să dormi în ceruri.

AMALIA *(gâtuită de spaimă)*: O să te prindă... Ani grei de puşcărie...

NIMEA: Ce spui? Viu? *(Brusc tandru, începe să-i şteargă părul ud cu un prosop. Intuind unica salvare, Amalia îl incită la o tăvăleală frenetică. Un timp, el pare învins de femeia dezlănţuită, participă, dar „la o adică" o aruncă. Ea stă ghemuită, înfricoşată. El, agitând cuţitul.)* Ăsta era al lui. Cadou la paisprezece ani... *(Urlă, ameninţând-o.)* Era al lui, auzi?

AMALIA *(spaimă)*: O să te prindă...

NIMEA: Aiurea, îmi tai venele. Ce să caut eu aici, când el e dincolo?

AMALIA *(încearcă o soluţie psihologică. Se ridică. Imperativ)*: Dă-l încoace. Nu eşti născut să fii criminal. *(Blând.)* Eşti un om bun. *(Întinde mâna după cuţit.)* Ai un suflet mare. M-ai iubit... Fii cuminte. Dă-mi-l... *(Înaintează, în timp ce Nimea se retrage, încolţit.)* Hai, dă-l încoace. *(Extremă tandreţe.)* Ascultă-mă. Şi eu sunt o fată bună.

NIMEA *(a lăsat-o să se apropie, se fereşte brusc)*: De-ăsta ţi-e frică... Dă-l dracului. *(Deschide uşa la bucătărie şi aruncă cuţitul.)* Poftim. *(O ia tandru, ea e crispată,*

înfricoșată.) Ce dracu? Ți-e frică de moarte? Scapă cineva? Nu murim în fiecare seară când ne culcăm? Mai știm de ceva? *(Cu blândețe, o așază pe saltea, o ia de după umeri.)* Știi... Mai erau doi înaintea mea... Doi din „Cei rămași". Și pe urmă, după Anul Nou, sunai la mine... Cotigă... Ion Cotigă... Numărul opt în serial... Hai, întreabă-mă... Ia-ți reportofonul... Unde naiba e? *(Se ridică și-l caută, într-o valiză a ei. Îl găsește, i-l dă.)* Gata... întreabă... Fă o emisiune d-aia lacrimogenă, să zică toate țațele din România: „Bă, soro, ce chestie. Ai văzut? Da' și Preoțeasca. Deșteaptă..." Hai! *(Se enervează.)* Ce naiba, întreabă! De exemplu... Cum l-ai dezvățat să-și sugă degetul? Sau: cum ai murit și ai înviat tu când i s-a spart apendicul în el și-a făcut peritonită? *(Zbiară.)* Întreabă... *(Brusc, se liniștește, e din nou tandru.)* Doamne! M-aș fi închipuit eu, acum douăzeci de ani, cu... dumneata, așa? *(O ține de după umeri, o strânge.)* Aș fi turbat de fericire. Când te-așteptam eu noaptea la poarta Televiziunii. Doar ca să te văd. Mă cunoșteau vecinii toți, tu nu m-ai cunoscut... Împuțită e viața... Nu? *(Respect.)* Tocmai dumneata? Și te-aș fi iertat, să mă crezi... *(Încurajată, ea reia manevra diversiunii amoroase. El pare a fi învins, dar...)* Stai... stai nițel. Te-aș fi iertat, zău, dacă el ar mai fi venit. *(O ține, tandru, în brațe.)*

AMALIA *(nu are ce să spună)*: Mda... Dar vezi...

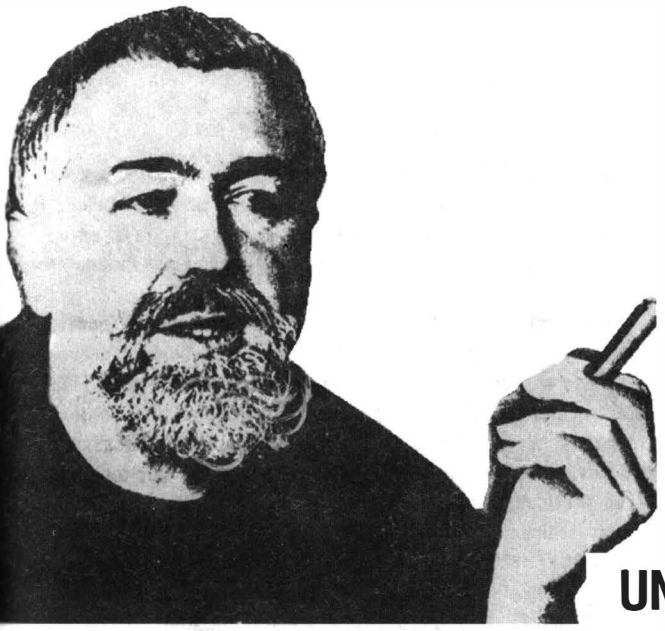
NIMEA: Doar nu mă crezi nebun. Nu în carne și oase. *(Gest larg, ca și cum s-ar referi la un abur.)* Așaa! Să mai vină și el pe-aici... *(Palmă în piept.)* Pe-aici. *(După o tăcere, cu obidă.)* Dar nu mai vrea.

AMALIA *(cu bățul în baltă)*: Eroii nu mor niciodată.

NIMEA: Aiurea... Se duc fără urme. Uite, maică-sa, că e mamă, ce-și mai rupea părul din cap la cimitir... Și-acum? E prin Italia. Turism, cu... taurul ei... *(Se dă exemplu.)* EU, un timp, n-a fost zi, seară să nu stau cu el mână în mână, să mă uit la părul lui aiurit. Nu-l dădeam afară decât când îmi spunea... Că era rău... „Măi lepră... Știi ce mi-a spus Bălănescu dintr-a unș'pea la baschet? «Bă, eu îl cunosc pe tac'tu. E miel în turma lui taică-mio.»" *(Explicativ.)* Taică-său era colonel de „secu" din ăia civili. *(Revoltă moale.)* Miel, auzi... Păi nu behăiam? Nu behăiam. Grohăiam. *(Autoacuză.)* Porc... *(Râde brusc.)* Și zici că ți-au spălat creierii?

AMALIA *(revoltată)*: M-au internat forțat la psihiatrie.

NIMEA: Te-ai internat tu, de bunăvoie. La doctorul Bratu, cu care te-ai culcat prin '76–'77. Să-ți dea un certificat pentru Spațiul Locativ. O cameră în plus... *(Ea, gest de protest.)* Sssst! Am dat niște părăluțe și cu... *(semn de bani)* ai acces la orice foaie de observație. *(O ia de după umeri.)* Hai să facem câțiva pași. Să ne-nchipuim că mergem pe-un bulevard mare, luminat... că ne uităm la vitrine. *(Ea se supune, timorată, acestei plimbări grotești. Apoi se opresc.)* Să strâng salteaua. *(O face, o leagă.)* Cui îi trebuie? Amândoi vom fi DINCOLO în noaptea asta. *(Parafrază.)* Ah, ce grozav, să mori pe ploaie. *(O ia în brațe, tandru, apoi îi pune mâinile la gât. Mic exercițiu de sugrumare. Ea se zbate. El e puternic. În cele din urmă îi dă drumul. Ea tușește și fuge înfricoșată spre ușă. O zgâlțâie cu furie. E închisă.)* Știi de ce nu mai putem rămâne în lumea asta? Că, de la un timp, netrebnicul de mine țin și eu ușa închisă. În loc să stau să-l aștept, plec și trag zăvorul. El poate mă caută, săracul, dă târcoale, bate, dar eu sunt haimana: pe la prieteni la un șpriț, la un film, la o porcăială politică... Cu o femeie... *(Recitativ.)* Balsamul uitării. *(Obidă.)* Cristosul mamii ei de uitare. Ce curvă. Cum te face ea din om, neom. *(Din ușa bucătăriei, cu salteaua în brațe.)* Știi? Dacă mă gândesc bine, nici n-aș vrea să mai dau ochii cu el. Ce să ne spunem? *(Dispare, trântind ușa. Amalia, după o clipă de împietrire înfricoșată, reia goana irațională a animalului prins în cușcă. Smucește disperată de ușă, încearcă telefonul. În cele din urmă, cară masa, încercând să blocheze ușa bucătăriei. Dar Nimea împinge masa cu o lovitură violentă de picior. E transfigurat, ține cuțitul în mâna care șiroiește de sânge. Aruncă cuțitul cu care și-a tăiat venele. Se căznește să scoată ceva din buzunar, mormăie o înjurătură, găsește în sfârșit cheile de la ușă, descuie, îi aruncă cheile mașinii, îi pune în brațe reportofonul.)* Scoate-mă dintre... „Ăi rămași". *(O împinge afară. Trântește ușa după ea. Se așază pe un scaun. O clipă, rămâne calm, cu ochii în gol, în timp ce lumina pălește treptat, sugerând întunericul ce se apropie. Brusc, însă, înjunghiat de o mare spaimă, se repede la telefon. Bate în furcă, disperat.)* Alo... Alo... *(Realizează că a rupt firul. Înnebunit, rupe cârpe și se leagă strâns, gâfâind, împleticindu-se. Zbiară.)* Nu... Nu vreau... De ce? *(Se oprește, ascultând. Motorul mașinii Amaliei e ambalat la maximum, apoi mașina pleacă, icnind a motor rece. Nimea e în culmea groazei.)* Ajutooor... *(Fuge la ușă.)* Ajutor... *(Fuge printre spectatori, cade, se ridică și dispare pe ușile din fund, bufnind. Pe fondul de liniște, ploaia și un tunet, foarte, foarte departe.)*



UN AUTOR ÎȘI PRIVEȘTE PIESA

– la București, cu Joshua Sobol, despre teatru și altele –

❑ Prima întrebare, firească, într-un dialog pe care îl purtăm după ce ați văzut, în deschiderea Festivalului Național de Teatru „I. L. Caragiale", reprezentația Teatrului Național cu piesa **Ghetou**, este: ce părere aveți, Joshua Sobol, despre versiunea de la București?

■ Voi începe chiar cu începutul, pentru că, la voi, spectacolul a început altfel decât în textul meu. Dacă ții minte, imediat după prologul rostit de Șrulik, urma ceva asemănător – în concepția mea – unui efect-șoc. Lumea în care evoluează Șrulik se prăbușește într-un fel de catastrofă (apartamentul din Tel Aviv în care se află el se năruie). E, desigur, o metaforă scenică pentru realitatea în care-l introduc la început pe spectator, pe care i-o fac familiară, ca să-i dau un sentiment agreabil de confort. Ca apoi, brusc, el să fie smuls din această realitate care dispare într-o catastrofă și să plonjeze direct în lumea ghetoului. Versiunea voastră e mai rațională, mai puțin abruptă, l-ați condus în mod gradat pe spectator spre miezul acțiunii. Aș vrea să explic de ce am început cu această observație care nu e, nicidecum, o obiecție.

Eu concep teatrul ca pe o alternativă **la realitate; în acest sens, sunt împotriva anumitor practici care fac din teatru o prelungire a existenței cotidiene; consider asta un fel de „profanare" a teatrului. Cred că, în zilele noastre, existența cotidiană este atât de coruptă, încât trebuie lăsată în urmă când pătrundem în teatru. Prin „coruptă" înțeleg coruptă de mass-media, de inflația de informație care, în cea mai mare parte, este falsă informație; ca și de inflația de obiecte care ne sunt oferite: evoluăm continuu într-un univers pe care societatea modernă de consum ni-l face tot mai confortabil. De aceea cred că** evenimentul teatral trebuie să înceapă cu un șoc. **Trecerea de la existența cotidiană la evenimentul teatral trebuie să disloce ceva în confortul spectatorului, să-l spulbere brusc, printr-un șoc.**

Am fost absolut uimit de ingenioasa soluție pe care regizorul a găsit-o pentru cuplul Șrulik-Lina. Ei devin în spectacolul vostru un cuplu de actori care au rutina unei lungi colaborări pe scenă. În concepția mea, am inventat-o pe Lina – the Dummy **– Manechinul, pentru că nu-mi puteam imagina o ființă** umană **care să aibă curajul de a se interpune între o armă și cineva care urma să fie împușcat. Asta putea s-o facă doar cineva absolut dez-umanizat, in-uman.**

❑ Oare Lina nu face parte, mai degrabă, din familia bufonilor shakespearieni care aveau curajul – irațional, dacă vreți – de a spune regilor tot adevărul?

■ Ai dreptate. De aceea am și acceptat imediat, ca posibilă, soluția din spectacolul vostru. Eu, însă, am simțit că trebuie să pornesc de la ideea unei realități ambigue, la apariția căreia Kittel să fie atât de șocat, încât să nu-și poată pune în aplicare intenția de a ucide. Trebuia să-i apară în față o creatură despre care să nu știe clar dacă e păpușă sau ființă umană!

O altă observație e legată de împușcăturile din spectacol. În concepția mea, Kittel nu trebuie să facă niciodată uz de puterea lui de a ucide și de a împușca, înainte **de finalul piesei, în așa fel încât să ne inducă în eroare asupra caracterului său. Trebuie să credem că, în fond, el e un om foarte bun, incapabil de violență, pentru ca în final, când el devine deodată un ucigaș, șocul să fie total și noi să fim înșelați în așteptările noastre. Fiindcă, pentru mine, într-un fel, Kittel este un impostor. De altfel, a existat întotdeauna în fascism un puternic element de minciună: promițându-li-se o lume ideală, care s-a vădit a fi falsă, goală, absolut trădătoare, oamenii s-au simțit înșelați.**

Mircea Rusu fiind excelent, mi s-a părut că această aparență înșelătoare a personajului a fost foarte bine evidențiată.

La premiera de la Los Angeles a spectacolului Ghetou, **la „Mark Taper Forum", stăteam lângă un cuplu de oameni mai în vârstă. Când s-a ajuns la scena finală, aceea în care Kittel vine la actorii săi iubiți cu un borcan de gem și o pâine, spunându-le „Talentul v-a salvat, ați fost atât de buni, cum credeți că v-ar putea omorî cineva, vă rog, împărțiți pâinea cu mine etc., etc.", domnul de lângă mine i-a spus oripilat soției: „O, ce kitsch!" și a vrut să iasă din sală. Exact atunci s-a produs pe scenă împușcătura din final. Am crezut că domnul a făcut infarct! Era cumplit de șocat, a rămas pe loc, palid. Îmi luam, astfel, „revanșa" față de cei care fuseseră „dezamăgiți" de Kittel, până la a-l considera un personaj kitsch...**

În originalul meu există două **întâlniri între Kittel și Kruk, condensate în spectacolul vostru într-una singură. Între ele se întâmplă, de fapt, ceva: are loc agravarea situației armatei germane, apropierea frontului, venirea rușilor. Asta are legătură cu o anumită idee de bază care străbate piesa – cea a** salvării **care, totuși, există. E o dimensiune care trebuie înțeleasă exact pentru că prin ea se explică și un anumit comportament al oamenilor, de ce fac anumite lucruri într-un anumit fel și nu altfel. Dacă n-ar exista pentru ei nici o șansă și nici o speranță, atunci tot ceea ce fac ar fi fals. Atunci Gens ar fi un simplu histrion și n-ar exista nici o justificare pentru „filosofia selecției" pe care o susține el. Atunci și teatrul din ghetou ar fi de o**

absurditate totală: de ce să-i bucuri pe oameni?! Dar dacă acest factor al speranței există, crește, se apropie mereu, atunci totul devine rațional din punct de vedere uman.

Nu mi-am putut da seama exact cât de prezentă e această idee, subînțeleasă, de speranță, în spectacolul vostru. Poate că pentru voi, românii, e o problemă să echivalați venirea rușilor cu apropierea speranței!

Mai am o observație legată de identitatea lui Kittel, atunci când are discuția cu Kruk deghizat fiind într-un personaj shakespearian. În original el apare având identitatea unui „intelectual german", Dr. Paul...

❑ Victor Frunză a preferat o ipoteză histrionică date fiind „antecedentele" de actor pe care, frecvent, le invocă Kittel.

■ În spectacolul vostru se potrivește perfect, pentru că el vine din spațiul petrecerii, de pe scenă. Soluția m-a surprins, desigur, dar e minunată, perfect coerentă. Eu am insistat în a-l prezenta pe Kittel ca pe Dr. Paul, „un intelectual german", pentru că acest tip este foarte semnificativ pentru spectatorii germani: acești „intelectuali" pe care-i poți întâlni azi în orașele germane, în campusuri, în universități sunt aceiași care, în anii '40, fuseseră naziști. Și-au schimbat doar uniforma, atât. În spectacolul meu de la Bremen, în final, după ce împușcă întreaga trupă de actori, înainte de a părăsi teatrul Kittel își scoate uniforma, își pune ochelarii, îmbracă haina civilă a Doctorului Paul și când îl vede viu pe Șrulik, singurul supraviețuitor, e prea târziu ca să-l mai împuște, pentru că el nu mai e Kittel, e deja Dr. Paul. În Germania era foarte important să „funcționeze" această imagine...

❑ ...care n-ar fi avut, probabil, același ecou la noi.

■ Mi-a plăcut mult soluția finalului, Kittel și oamenii lui stând în sală și urmărind spectacolul de pe scenă. O idee excelentă, clară, dar și ambiguă, pentru că devenim astfel și noi, spectatorii, o parte din spectacolul pe care Kittel îl privește din sală, suntem incluși în lumea ghetoului...

O ultimă remarcă privește personajul Hayei. În spectacolul vostru ea primește cărticica roșie de la Kruk (militantul socialist, n.n.) înaintea petrecerii, luând decizia de a fugi la partizanii sovietici; la petrecere participă obligată de împrejurări. În concepția mea, participarea la petrecere a celor din ghetou nu are nici o nuanță de „colaboraționism". Am vrut să arăt că, pe atunci, cu excepția nevoii de cooperare cu ocupanții pentru a-ți asigura supraviețuirea fizică, linia de demarcație ce despărțea această nevoie elementară de „colaboraționism" era foarte subțire și că ea putea fi încălcată foarte ușor. Probabil știți mai bine decât mine – pentru că ați trăit ani de zile sub un regim comunist – că, de îndată ce servești puterea, poți avea oarece beneficii materiale. În ghetou toți sunt înfometați, lipsesc cele mai elementare mijloace de subzistență: apare dintr-o dată șansa de a mânca pe săturate. Am vrut să arăt că, în această situație, toată lumea uită de sine, cooperează cu ocupanții (chiar și Haya, care se „produce" benevol cu un cântec la această petrecere) și că acest lucru este ticălos, ar trebui să fie urît. Pentru mine, în desfășurarea dramei, petrecerea reprezintă momentul în care toți sunt pe punctul de a deveni colaboraționiști cu adevărat! Ceea ce îi trezește e vestea pe care le-o dă Kittel în legătură cu lagărul de la Ošmene, obligându-i să înțeleagă că vor trebui să-și asume omorîrea propriilor lor frați. Cred că asta trebuie să fie scena cea mai „deranjantă" din piesă... Iar Haya, care se sărută și flirtează de-adevăratelea cu Kittel, i se oferă chiar, fiind aproape gata să colaboreze cu el – și noi trebuie să simțim cât de periculoasă e coruperea ei –, se „trezește" și ea doar la șocul veștii despre lagărul din Ošmene; atunci fuge la partizani, trupa de actori, „acoperindu-i" fuga, devine sinucigașă și urmează restul...

Spectacolul vostru mi s-a părut plin de forță, în esență, exploatând niște semnificații pe care nu credeam că piesa mea le-ar oferi.

Am admirat foarte multe momente: de exemplu, „parada modei" organizată de Weiskopf, scenă la care am început să râd ca un nebun, era atât de superb comică – o adevărată comedie grotescă – în situația aceea teribilă. După părerea mea, momentul îi conferă personajului Weiskopf un plus de interes. Remarcabil sarcasmul, deloc naiv, cu care el comentează „stilul" de modă pe care e obligat să-l creeze! Un moment foarte puternic al spectacolului!

Haya e minunată. Mi s-a părut că Maia are o forță extraordinară pe care o transmite personajului.

Gens – minunat și el. Atât de sobru și de cool, și totuși... O adevărată enigmă. Mi-a plăcut mult dialogul lui cu Kruk, în care nu încearcă deloc să se autojustifice moral. „Într-un fel – spune el – nu-mi pasă de morală." Nu există soluții morale atunci când ai de ales între două rele și oricum vei alege răul. De ce să pretinzi că ai un punct de vedere moral, atunci când așa ceva nu poate exista?! E un personaj dilematic și simți cum actorul, Mircea Diaconu, îl interpretează cu o durere reală, nu încearcă să trișeze nici un moment. El chiar are mult caracter și frumusețe în felul în care își apără personajul. În concepția mea, Gens e un tip cu o anume noblețe sufletească pe care Diaconu reușește s-o realizeze aproape fără să facă nimic, doar fiind acolo.

❑ Unde, în lume, s-a jucat Ghetou?

■ Premiera absolută a avut loc la Haifa, în 1984. O lună mai târziu, piesa a fost pusă în scenă la Berlin, de către Peter Zadek, apoi în mai multe orașe din Germania: Köln, Düsseldorf... Eu însumi am regizat-o la Essen și Bremen. Apoi s-a jucat în Franța, la Paris, la Reims. În 1986 s-a pus în scenă la Los Angeles, în 1989 la Londra (la Royal National Theatre), la New York, la teatrul „Circle in the Square", de către același regizor care o făcuse inițial la Haifa, dar aici n-a fost un spectacol bun, a fost o montare ratată.

❑ Din punctul de vedere al publicului, unde a fost primirea cea mai călduroasă? Presupun că ați văzut toate versiunile scenice.

■ Desigur. Cred că receptarea spectacolului la București a fost asemănătoare cu aceea din Germania, de la Berlin, și cu aceea de la Londra. De altfel, cred că aceste trei versiuni ale piesei au fost cele mai bune până în prezent, din câte îmi dau seama. Sigur că fiecare spectacol e diferit de celelalte, dar reacția publicului de aici mi-a amintit foarte mult de tipul de receptare pe care piesa a avut-o la Berlin, unde, în seara premierei, publicul înnebunise după spectacol, pur și simplu nu se mai stăpâneau, șocul spectacolului fusese foarte puternic.

❑ Ce credeți despre rolul și forța teatrului în ziua de azi, mai ales în spațiul nostru geografic? De ce credeți că teatrul este important azi?

■ În primul rând pentru că tot restul mi se pare total neimportant; televiziunea a devenit ceva complet stupid – nu știu care e situația aici, dar cred că e asemănătoare cu cea din Israel. Apăsând pe butoanele telecomenzii poți sări de la un post la altul, dar toate sunt la fel de nesemnificative, simți că televiziunea e cel mai „manipulat" mijloc de informare pentru că – nu trebuie s-o mai repet eu, au mai spus-o atâția alții – manipulează imagini cărora li se suprapun voci trucate; îți arată o imagine și îți spun altă poveste – de necrezut! Cât despre serialele de televiziune, din rațiuni de concurență probabil, s-au degradat cu timpul, au o valoare atât de joasă încât nu mai au

Scenă din Ghetou de Joshua Sobol la TNB, în regia lui Victor Ioan Frunză; în centru, Maia Morgenstern

nimic de a face cu cultura, cu spiritul și nici cu conștientizarea realității prezente. Cu cinematograful se întâmplă, într-un fel, același lucru: filmele sunt din ce în ce mai costisitoare, așa încât producătorii investesc doar în ceva ce le aduce bani, pentru a-și recupera investiția. Noțiunea de „întâlnire publică", de „forum" în care oamenii se pot aduna pentru a dezbate probleme morale sau filosofice, nu mai există decât la teatru: acesta rămâne singurul loc unde poți aduna o comunitate de oameni și poți crea un cadru pentru discuții și pentru o experiență spirituală, urmată uneori, eventual, și de o dezbatere. Și asta, tocmai datorită sărăciei de mijloace a teatrului. Cred că ar trebui cu toții să ne întoarcem spre un fel de teatru sărac, sărac în valori de producție și bogat în valori ale spiritului. Am văzut ce se întâmplă cu teatrul atunci când energiile sale se concentrează spre valorile materiale, de producție – scenografie și efecte; el devine din nou gol, și acesta e un mare pericol.

Cred, deci, că teatrul este, poate, singura formă de artă, în zilele noastre, capabilă să-i scoată pe oameni din casele lor, să-i adune într-un loc de întâlnire publică, generând acest tip de forum. Aici ei sunt confruntați cu problemele lor reale și nu „desfătați" de cineva care vrea să-i flateze, în sensul filmului sau al televiziunii. Cred că există azi o diferență între arta-desfătare și arta-confruntare. Să te faci plăcut e foarte simplu: îi faci cuiva pe plac și acela e fericit. A te confrunta e cu totul altceva. Te confrunți întotdeauna cu îndoielile, cu ceea ce este greșit sau ambiguu, din punct de vedere moral, în societate sau la nivel de indivizi. Cred că asta ar trebui să facă și asta poate să facă teatrul.

❑ Credeți că teatrul poate oferi și soluții, poate da răspunsuri la întrebări?

■ Nu cred că teatrul poate fi atât de naiv încât să devină o universitate populară! Cred însă că, prin simplul fapt că îi face pe oameni să ia act de problemele lor, teatrul își îndeplinește misiunea. Nu sunt deloc original când afirm asta. Și nu doar determinându-i pe oameni să ia act de o problemă, ci impunând-o pe agenda publică. Dacă publici o carte de răsunet, opinia publică poate să nu reacționeze, sau o face prin cronici și recenzii în ziare; la apariția unui poem, reacția publică e la nivelul: „Ai citit poemul? Da, l-am citit! Și ce părere ai? etc, etc." Nici măcar filmul nu trezește același tip de reacții ca teatrul. Și mă întreb de ce ! Pentru că, atunci când te duci la teatru, faci parte dintr-un public și sentimentul că ești acolo, împreună cu încă cinci sute de alți spectatori, urmărind împreună același lucru, înseamnă că acel lucru a fost conștientizat la nivel public și că, din acel moment, comunitatea nu-l mai poate ignora. De aceea teatrul a fost întotdeauna atât de important în comparație cu alte forme de expresie artistică. Și de aceea cred că, azi, el e mai important decât oricând.

30 octombrie 1993

Convorbire provocată și consemnată de ADRIANA POPESCU

Cui îi e frică de Alina Mungiu?

Editura „Unitext" a Uniunii Teatrale din România debutează sub un semn echivoc, dacă nu paradoxal, publicând o carte supraintitulată **Cea mai bună piesă românească a anului**..., ce a stârnit câtorva entuziasmul, iar altora, probabil mai mulţi, revoltă şi indignare. Ea cuprinde piesele premiate de UNITER în 1991 – **Angajare de clovn** de Matei Vişniec, şi în 1992 – **Evangheliştii** de Alina Mungiu, acest din urmă titlu constituind motivul unui scandal ce a mocnit pentru o vreme în anumite medii teatrale şi ecleziastice, apoi s-a stins, şi stins să nădăjduim că va rămâne pentru totdeauna. Nici cei înfuriaţi nu vor putea aduce argumentele judecăţii estetice, literare, nici cei cu îngăduinţă n-ar face proba bunului-simţ. Şi nici chiar cei cu bun-simţ n-ar fi de luat în serios, suspectaţi fiind – principial – că le scapă printre delicatele degete capodopera; evident, capodopera – energia de nestăvilit a nonconformismului şi a spiritului iscoditor, contrariant. Dacă-mi creditaţi efortul de a nu mă situa în nici unul dintre grupurile de receptori pomenite mai sus, să-mi daţi voie să enunţ „soluţia" mea de cititor, de la bun început: **Evangheliştii** de Alina Mungiu este cea mai penibilă piesă românească a anului 1992 şi ocupă locul întâi în competiţia pentru cea mai penibilă piesă românească a deceniului 10. Ei, chiar aşa?

Alina Mungiu face cu siguraţă parte din acea categorie de femei hiperinteligente, a căror luciditate, simţ al observaţiei, forţă de speculaţie, agerime şi versatilitate intelectuală se învecinează cu monstruozitatea sau cu prostia temperamentală a celor ce amestecă revelaţii surprinzătoare cu aberaţia. Un cronicar creştin, sau poate doar exaltat, de la revista clujeană „Renaşterea" cataloghează **Evangheliştii** ca blasfemie, iar pe autoare o face nerușinată. Ce competenţă literară are cronicarul de la „Renaşterea"? Probabil, nici una. Atunci să tacă, exegeţii de specialitate au alte criterii, nu mai scăpăm odată de diletanţii năbădăioşi! În numele unei profesii pe care

şi-o respectă cu sfinţenie şi în numele principiului estetic, al autonomiei estetice (de la Lovinescu citire, bineînţeles) pentru specialişti sfidarea moralei publice contează cel mai puţin. Faptul că Isus este un laş, înlocuit la sacrificiul pe cruce de către Barabas, pe care Pilat vroia cu orice preţ să-l piardă, iar Iuda contribuie cu preasfântă credinţă la eliberarea Învăţătorului său (înţelegeţi acum minunea cu învierea); faptul că Isus este aproape un impotent (acum să nu credeţi că, scriind aceste cuvinte, scuip în sân de trei ori, piei Drace, e ca şi cum m-aş spovedi domniilor voastre, cititorii revistei), dar şi un senzual ce-şi împlineşte totuşi iubirea lumească cu un **alter-ego** al păcătoasei Maria-Magdalena, Elena; faptul că Fecioara Maria – trebuie să aflăm – a fost o târfă (înţelegeţi acum minunea zămislirii pruncului fără sămânţa lui Iosif); faptul că cele patru Evanghelii au fost scrise la comandă, peste patru decenii de la „presupusa" răstignire, sub controlul unui fanatic, cu aspect de terorist gata să deturneze zborurile companiei Pan Am, Pavel (dar cine nu ştie că Pavel a fost unul dintre cei mai intoleranţi misionari?); faptul că Ioan, Luca Matei şi Marcu sunt învăţăceii năzdrăvani şi insolenţi ai unui înţelept sceptic, Cherintos, şi autori ai scrierilor sfinte, ce amestecă realitatea povestită de Isus însuşi cu propria lor fantezie şi gustul pentru literatura de senzaţie (înţelegeţi acum cum a fost cu vindecările, cu mersul de apă) ş. cl., toate acestea nu sunt altceva decât licenţe „culturale", ordonate logic, menite să slujească o temă gravă, gravă şi de mare actualitate, care ne priveşte pe toţi... Mistificarea istoriei! Sunt convins că autoarea nu este anticreştină, de altfel piesa nu este scrisă pentru a face propagandă anticreştină, e scrisă pentru acei oameni lucizi, capabili să discearnă şi să-şi apropie cu deplină înţelegere, fără exaltări parazitare şi aculturale, sentimentul crunt al crimelor comise pentru a răstălmăci istoria. Afaceri cu sacralitatea se fac şi s-au făcut, bişniţari ai divinităţii au fost dintotdeauna. E într-adevăr îngrozitor! Tema e atât de gravă încât... Vorbesc serios! Să ne gândim numai la epoca din care am ieşit acum puţină vreme, la siluirea istoriei noastre!

Cum procedează Alina Mungiu? Translează faptele sfinte dintr-un teritoriu al fabulosului într-unul al verosimilităţii. Nu e uşor, pentru a face aşa ceva trebuie să probezi inteligenţă, astuţie. Fie că discipolii grecului Cherintos inventează, fie că aceiaşi reconstituie împreună cu Povestitorul – Isus secvenţe petrecute în culisele evenimentelor sacre, prin decupajul teatrului în teatru, totul se organizează într-o paradigmă logică, rezonabilă, posibilă, atee, complet eliberată de orice insinuare dogmatică. Sacrul se lasă sufocat, invadează vulgaritatea şi mizerabilia. Dar nu asta este important. Procedeul, în sine, este o inepţie. A miza pe prestigiul unei teme intrate, şi prin educaţia cea mai sumară, în memoria culturală a tuturor, dar cu intenţia de a-i dinamita toate resorturile constitutive, transformând literatura într-un joc al tuturor combinaţiilor posibile, în pofida prejudecăţilor necesare, e o reţetă sigură de eşec literar. Afară doar de gestul radical negator, fatalmente dependent, la rându-i, de aceeaşi memorie pe care încearcă s-o pulverizeze, după exemplul anvangardei istorice. Dar Alina Mungiu rămâne fidelă moral însemnului creştin, cel puţin aşa încearcă să „mărturisească", adăugând în finalul piesei, cu totul artificial, un pasaj fabulos, minunat, menit să-i atenueze, totuşi, cititorului întristat, deznădejdea unei credinţe generate de şarlatanie şi terorism politic, şi să facă din Isus o victimă a unor interese ce nu s-au ridicat la înălţimea învăţăturilor Lui: „... faţa de masă începe să se mişte, Isus se ridică şi iese.Merge perfect normal, doar că pumnalul îi iese dintre umeri. Se duce la Elena şi o ia în braţe, aşezându-se. ISUS: Nu te teme! Astă seară vei fi cu mine în Rai!". Deci autoarea renunţă la motivaţiile mitice, sacre ale poveştii, ocultând nucleul primordial de semnificaţii culturale, şi montează o tramă nouă cu aceleaşi personaje, dar în direcţia altor semnificaţii, a altei ideologii. Rămâne ca forţat finalul în doi peri, gest pripit ce încearcă să salveze ceva din miezul autentic al temei. La ce bun?

Sunt câteva modalităţi de a trata literar mari motive mitice, religioase, legendare. Se pot repovesti într-o formă nouă; se poate continua firul epic din punctul în care el a fost isprăvit iniţial; se poate continua aventura unor personaje secundare, a unora lăsate în umbră, cărora scriitorul le oferă şansa de a-şi spori revelaţia culturală; se poate frânge succesiunea epică într-un punct nevralgic pe care scriitorul îl resimte ca atare, schimbând din acel moment desfăşurarea iniţială a faptelor şi orientându-le către o ţintă ipotetică. Se pot schimba perspectivele, naratorii etc. Dar, fie că este vorba despre o reconstituire

NOTĂ: Redacţia aminteşte că opiniile exprimate, ca şi modul de formulare a acestora, aparţin în întregime autorilor.

dintr-un unghi străin, fie că se împlinește „partitura" către un deznodământ ulterior celui originar, fie că se fabulează pornindu-se pe o ramificație a arborelui epic, este obligatorie păstrarea convenției pe care universul arhaic o impune. Chiar demitizând, nu e permisă evadarea din teritoriul mitic, decât în cazul parodiei. Detestabilă este și tentativa „variațiunilor" literare de a colora psihologistic și chiar psihanalitic valorile tramei mitice. Ea nu are dimensiune exegetică, rămâne să bucure ca o anecdotă trivială, așa cum numai pe un colecționar de mărunțișuri îl poate bucura iluzia perversă de a fi pătruns intimitatea materiei. Mai este activă funcțiunea culturală a unei literaturi care, rescriind, să spunem, balada **Meșterului Manole**, m-ar sili să văd limitele verosimilității, să înțeleg, de exemplu, că Manole era de fapt un afemeiat și un bețiv și că el s-a aruncat de pe acoperișul bisericii pentru că se-mbătase cu o țuică de prune pe care i-o adusese un meșter tocmai din Sighetul Marmației?...Că mănăstirea se surpa pentru că Manole nu calculase bine nu știu ca unghi de rezistență și folosea argilă proastă, iar după ce Ana a adus de-ale gurii Manole s-a îmbătat și a urlat la ea: Femeie, dacă-mi mai aduci brânză de-asta stricată de la Aprozar, îți ard o scatoalcă de te lipesc de zid? Și meșterii s-au amuzat de ideea asta cu lipitul de zid și până au isprăvit lucrarea au tot glumit... Că Manole era heterosexual și că Bogumil... Concluzia e limpede, tema e gravă: mistificarea istoriei. Iată cum, plecând de la Manole, dar și de la Isus, putem „medita" chiar asupra destinului nostru din ultimii 50 de ani, manipulați, păguboși, trași pe sfoară!

Evangheliștii trebuia montată la Teatrul Național din București, dar mulți dintre actorii cărora li se încredințase lectura au refuzat să joace și proiectul a rămas oarecum în suspensie. Nu e ușor să pătrunzi afectiv un astfel de eseu dramatizat, pe o temă atât de gravă... Dar, cui îi e frică de Alina Mungiu? Nu știu dacă piesa este neapărat o **blasfemie** scrisă cu **neruşinare**, cum se anunța în „Renașterea", dar dacă într-adevăr este, atunci știu că avem de-a face cu o blasfemie, o neruşinare scrisă prost. Textul bate rigid o cadență, replicile sună dogit, fals, nedramatic, aspru și afon. Scriitura este întru totul ridicolă, piesa dezvoltă un discurs sclerozat, didactic, segmentat cu forța în dialog, impregnant de enunțuri și explicitări, de grosolănii precum aceste replici: „ELENA: Ascultă, n-ai văzut... IOAN: Sst! Tocmai îl împerechez pe Dumnezeu cu o fecioară măritată. ELENA: A, scuză-mă!". Sau cea a lui Cherintos, referitoare la Isus: „IOAN: Cred că postește de multă vreme, maestre... CHERINTOS: Cred că dintotdeauna. Să te ferească zeii câtă poftă a adunat într-însul... Ieși afară!". Isus „e un amant cu totul incapabil, dar un om fascinant...", „are o profunzime spectaculoasă" etc., etc. Un text zaharisit savant și găunos, expozitiv, rostit de roboți: „Veșnic iei în derâdere cele mai sfinte aspecte ale credinței", „În afară de ceea ce este pe masa voastră, nu percepeți nimic". Împărțită pe replici, teza Alinei Mungiu pare că e o joacă între copii: „PAVEL:... De asta am nevoie de cărți... Pentru că tot mai mulți oameni care nu știu nimic despre Isus vin în secta noastră, și eu nu am timp să le povestesc tuturor ce și cum a fost. Când cărțile acestea vor fi copiate și vor începe să circule, învățătura mea se va întinde...". Imediat Cherintos îi va răspunde: „Păcatul și moartea sunt de o mie de ori preferabile unei convenții supreme". Elena are și ea rolul ei: „Nu suntem sensibile la abstract în aceeași măsură cu bărbații noștri...". Dacă ar fi să continui, aș copia trei sferturi din piesă. Trebuie să accept, însă, că piesa este exemplar scrisă gramatical: nu se aude vocea nici unui personaj, numai vocea inteligentă a autoarei, dizertațiunea, logica perfectă, paradoxurile surprinzătoare, inepțiile. E normal, femeile hiperinteligente stăpânesc foarte bine gramatica, e o pasiune a lor, de unde și astfel de construcții cristaline: „ce să mai discutăm pe Heraclit?";„am ucis învățăcei ai lui Isus"; „în nici o provincie romană nu va crede nimeni că autoritățile dau popoarelor asemenea drept!". Ioana Pârvulescu vorbește în „România literară" despre un șir savuros de replici în **Evangheliștii**. Și mie mi se pare că există o savoare a textului și un umor infuz, care răzbate uneori la suprafață astfel: „Dacă o rezolvați și pe asta, maestre, apoi eu..."; „Nu am ce discuta cu voi. N-aveți nimic comic și gata". Sau, pe neașteptate: „Mă, da' bleg mai ești".Țin să reproduc și un scurt pasaj care, voluntar sau nu, este de un comic într-adevăr savuros: „ELENA: Ne-am iubit, ajunge. Te-am iubit pentru că erai grav și trist. Dar nu știi să iubești. ISUS *(speriat)*: Nu știu să iubesc, eu! CHERINTOS: Lasă, nu se face, Elena! ELENA: De ce? Lasă-l să știe...".

Cui îi e frică de Alina Mungiu?

SEBASTIAN-VLAD POPA

P.S. Despre piesa **Angajare de clovn**, într-adevăr cea mai bună piesă a anului 1991, voi scrie cu prilejul – sper cât mai apropiat – al editării unei antologii a pieselor lui Matei Vișniec.

Noi în lume

Spre sfârșitul stagiunii trecute, Yannis Veakis a montat la Teatrul Național din Atena John Gabriel Borkman **de Henrik Ibsen. Regizorul a semnat, totodată, și scenografia. Ecourile stârnite de spectacol în presa elenă au fost, în majoritate, favorabile. Iată câteva dintre ele: „Delectare artistică și emoție umanizantă – aceste două caracteristici esențiale ale dramei ibseniene ni se revelează din plin în montarea cu** Borkman **pe scena centrală a Teatrului Național. (...) Un spectacol de forță și spiritualitate cu o piesă care îl face pe om mai uman" (S.I. Artemaki, „Imerisia", 8 mai 1993); „Yannis Veakis a desenat un superb spațiu, un alb imens, îngheț și agonie a solitudinii..." (Kostas Georgusopoulos, „Ta Nea ", 17 mai 1993); „Yannis Veakis (..) este un om de teatru cu experiență și credință în elementul primordial al teatrului: textul. A respectat cuvântul înalt și plin de substanță al lui Ibsen..." (Nestoras Matsas, „Estia", 5 mai 1993). Reproducem o imagine din spectacol pe coperta a III–a a revistei.**

*

Într-unul din numerele precedente ale revistei, Petre Bokor relata, într-o corespondență specială din Canada, despre succesul obținut de Teatrul Phoenix din Edmonton cu Pădurea nebună **(Mad Forest) de Caryl Churchill, piesă inspirată de revoluția română din decembrie'89. Cu acest spectacol, trupa și-a adjudecat și șapte dintre cele opt premii „Sterling" pentru teatru ce se decernează anual.**

*

Angajare de clovn **de Matei Vișniec pare a fi, la ora actuală, cea mai jucată piesă românească nu numai în România, ci și în Europa. Textul s-a numărat printre cele dintâi montate în actuala stagiune de Teatrul Municipal din Konstanz, al cărui director, Rainer Mennicken, a fost unul dintre organizatorii primei ediții (1992) a festivalului „Bonner Biennale" unde piesa lui Vișniec, prezentată de Teatrul Levant, și-a făcut debutul în Germania. Spectacolul, regizat de Carlos Trafic, s-a bucurat de o foarte entuziastă primire. „Publicul a recepționat mesajul și l-a contrasemnat prin strigăte de «bravo»", scrie Maria Schorpp în „Siidkurier" din 20 octombrie 1993. Despre montarea pariziană a piesei veți putea citi o corespondență specială în numărul viitor al revistei.**

TEATRUL DIN SĂRINDAR, la 80 de ani

Teatrul a fost construit în toamna anului 1913 de către un şansonetist pripăşit pe la noi, D. Argent, care deschide, în localul de pe Sărindar, un soi de café-concert, dându-i numele „Alhambra" şi având grijă să aducă în spectacole nume strălucitoare ale genului, fie că erau cântăreţi, dansatori sau trapezişti.

Cu timpul, soarta aşezământului trece în mâinile actorului Niculescu Buzău, care alcătuieşte o trupă de revistă, multe din textele jucate fiind semnate de V. Eftimiu sau A. De Hertz.

Din toamna anului 1926, de astă dată sub directoratul lui Ion Iancovescu, teatrul din Sărindar îşi continuă activitatea sub numele de Teatrul „Fantasio". Printre piesele prezentate, Adriana cu orice preţ de Louis Verneuil, în

Victor Rebengiuc şi George Constantin în Tango de Slawomir Mrożek la Teatrul Mic (regia: Radu Penciulescu)

care este invitată să joace Elvira Popescu. Succesele înregistrate în această perioadă îl fac pe Tudor Arghezi să noteze: „Calitatea esenţială a bardului de atitudini şi încercări care-i Puiu Iancovescu consistă în a covârşi sistematic pe autor".

Un an mai târziu, contractul pentru sala din Sărindar este preluat de actriţa Dida Solomon Calimachi, dar, după câteva luni, teatrul este nevoit să-şi închidă porţile.

În acest timp, în capitală ia fiinţă primul trust teatral, condus de Sică Alexandrescu, care intră în posesia a trei contracte, printre care şi acela al Teatrului „Alhambra" din Sărindar. În decembrie 1927, el montează pe această scenă prima comedie muzicală, Lampagiul de seară de D. N. Kiriţescu. Urmează Fritz de Robert Stoltz, cu mare afluenţă de public, care vine să admire pe cântăreţul Leonard, dar şi pe Elena Zamora, Gheorghe Timică, Tantzi Cutava şi alţii.

Prinţul operetei, grav bolnav, părăseşte definitiv scena „lăsând în urmă – cum spunea Victor Eftimiu – un vis al serilor bucureştene, un acord romantic, vrăjind adolescenţa însetată de poezie a vremii". Teatrul „Alhambra" se va numi, pentru scurtă vreme, Teatrul „Leonard". Următoarele premiere, lipsite de prezenţa lui, n-au mai avut succes; întregul trust al lui Sică Alexandrescu se va prăbuşi, conducătorul va da faliment. Dar, ca şi gloriosul său înaintaş Costache Caragiale, Sică Alexandrescu va mai avea un cuvânt greu de spus în teatrul românesc din deceniile următoare.

Teatrul din Sărindar este din nou preluat de Ion Iancovescu, sub firma „Fantasio", dar, în condiţiile crizei economice din vara lui 1929, afluenţa publicului scade progresiv şi, în aşteptarea unor vremuri mai bune, Iancovescu se retrage de la conducerea teatrului. În sala din Sărindar, din nou sub firma „Alhambra", ia fiinţă Teatrul de Revistă şi Comedii Muzicale, gen ce începe să fie îndrăgit de public. Conducerea teatrului o au N. Vlădoianu şi N. Constantinescu, de partea muzicală răspunzând marele compozitor de mai târziu Ion Vasilescu. Stagiune după stagiune se prezintă spectacole gustate de public, cupletele sau scenetele adaptându-se „din mers" evenimentelor curente. Din trupă făceau parte, printre alţii, V. Toneanu, N. Roman, Ion Manu, Ion Talianu, Mia Apostolescu, Aurel Munteanu, Elena Zamora, iar melodiile lansate atunci mai sunt fredonate şi azi.

O dată cu deschiderea stagiunii 1936/1937, teatrul muzical îşi mută sediul şi inimosul actor Ionel Ţăranu transformă sala, dându-i un aspect modern, eliminând de pe pereţi stucaturile şi cârligele trapeziştilor, rămase dinaintea războiului. Împreună cu alţi actori entuziaşti, el dă spectatorilor bucureşteni atât un lăcaş de cultură, cât şi o serie de spectacole remarcabile.

Începând din toamna anului 1939, Maria Filotti colaborează la conducerea teatrului din Sărindar cu Tudor Muşatescu, care scrie prologul pentru deschiderea stagiunii în stilul său caracteristic: „Teatruleţul ăsta care-şi trage astăzi prima brazdă/ Pentru un drum ce vrea să fie perspectivă şi hotar/ Îl vedeţi cât e de mare: o machetă mai «măreaţă»,/ Scena o să apară îndată... cât o tavă de dulceaţă,/ C-o batistă faci cortina, dintr-un giocăr – un decor/ E, mă rog, ca buzunarul: mic, mic, mic, da-ncăpător".

Trupa se măreşte în fiecare an, primind în distribuţiile spectacolelor tineri actori ca Radu Beligan, Mircea Şeptilici, Ninetta Gusti, Marcel Anghelescu. Deceniul de conducere a marii actriţe Maria Filotti, până în 1950, este caracterizat de un repertoriu echilibrat, în acest interval de timp jucându-se şi peste 20 de lucrări româneşti.

Vânzătorii de ziare alergau în susul Sărindarului, cu foile proaspăt tipărite, anunţând cu strigăte evenimentele zilei. Printre ele, crearea unui nou teatru bucureştean: Studioul Actorului de Film „C. Nottara".

Sala de spectacole nu arăta aşa cum o vedem astăzi. Era orientată invers, iar balconul se prelungea, în potcoavă, până la o treime din sală. Spaţiul scenei era foarte redus, fără culise, avea pod de scenă şi un gong rămas de cine ştie când, cu un sunet grav, mândria tuturor regizorilor tehnici ce s-au perindat pe aici. Foaierul, cu balcon de jur-împrejur, se termina cu casa de bilete, iar în podeaua acestei camere înguste ieşea o scară metalică, scară pe care am văzut-o, pe vremea studenţiei mele, pe Maria Filotti, cum urca, în costumul bătrânei Mamouret, să se informeze: „Ce faci, dragă, mai vinzi ceva sau încep?".

Aşadar, o dată cu naţionalizarea teatrelor, în 1950, scena Sărindarului devine Studioul Actorului de Film, trupa fiind formată din actori ai Teatrului Naţional şi ai fostului Teatru Odeon. În aceşti ani debutează sau se impun aici

Liviu Ciulei, Sorana Coroamă, Ionescu Gion, Iurie Darie, Emanoil Petruț, alături de consacrații Titus Lapteș, Ion Lucian, Neamțu-Ottonel, N. Tomazoglu.

Trecuseră cinci ani de la înființarea teatrului. Nu se juca prea mult, actorii fiind ocupați cu filmările, dar spectacolele se bucurau de succes. Într-o seară, după terminarea reprezentației, au fost de ajuns 20 de minute ca limbi de foc ce veneau dinspre podul scenei să cuprindă aproape toată sala. Un capitol al teatrului din Sărindar se încheiase; rămâneau, între zidurile afumate, doar amintirile actorilor.

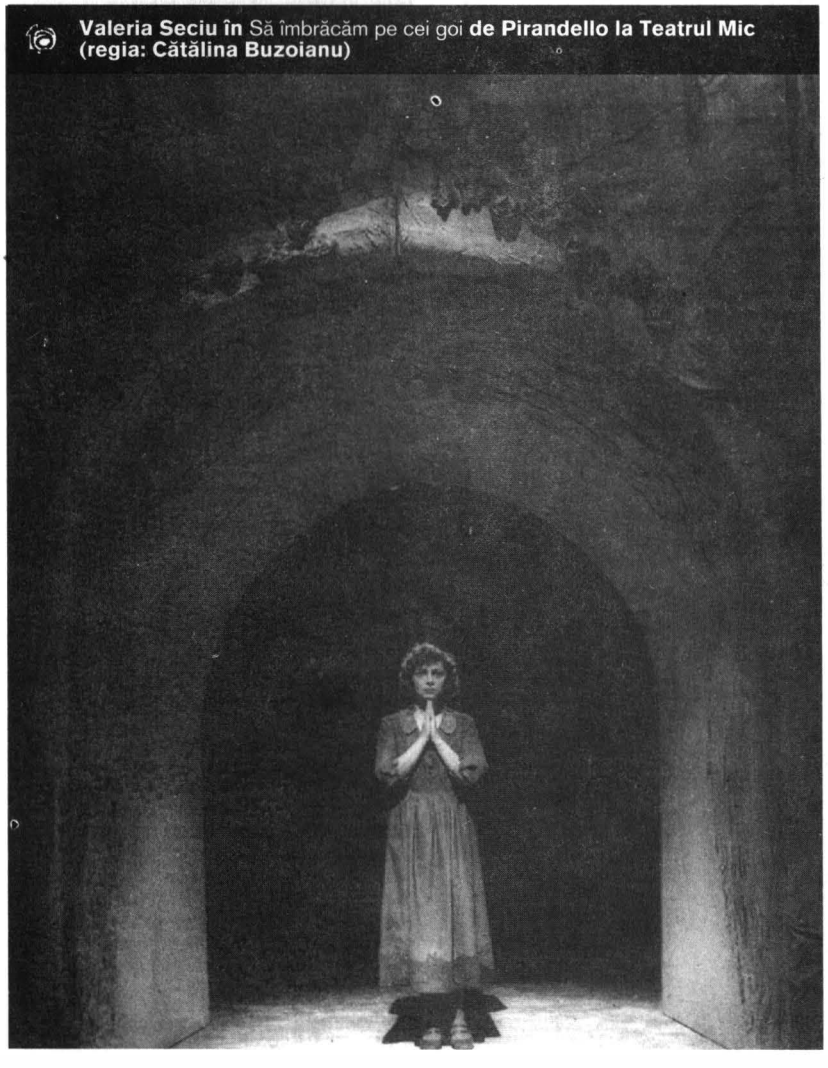
De reconstrucție s-a ocupat Liviu Ciulei. Om de teatru, el s-a străduit să găsească soluții ingenioase pentru ca noul local să răspundă cerințelor moderne. Lângă constructor, în orele libere, tot personalul teatrului a muncit impresionant.

Prin unificarea cu fostul Teatru al Tineretului, sălii din Sărindar i se modifică profilul, devenind pentru scurt timp Teatrul de Tineret și Copii, ca apoi să se transforme din nou și, din 1964, să poarte firma TEATRUL MIC.

Sunt incluși în colectiv valoroșii actori Olga Tudorache, Doina Tutescu, Florin Vasiliu, Vasile Nițulescu. Este numit director al teatrului Radu Penciulescu care, în doi ani de activitate, va duce scena Sărindarului în fruntea mișcării teatrale. Se montează spectacolul Caragiale-Ionescu, apoi Jocul ielelor, Richard al II-lea, Baltagul.

Câteva stagiuni cu schimbări rapide de directori aduc teatrul într-o zonă mai cenușie; unele spectacole se impun totuși: Prețul **și** După cădere **de Arthur Miller,** Stâlpii societății, Matca **sau** Profesiunea doamnei Warren.

La începutul stagiunii 1977/1978 preia ștafeta conducerii Dinu Săraru. El beneficiază și de transferul în acest teatru a două vedete, Valeria Seciu și Ștefan Iordache, actori care vor înmulți pilaștrii ce susțin bolta artistică a instituției. Directoratul de 12 ani al scriitorului Dinu Săraru, cea mai „lungă" conducere a acestei scene, s-a axat preponderent asupra calității repertoriului și a spectacolelor. Piesele, cu câteva excepții, au avut o valoare certă sau au constituit bune pretexte de spectacol. Au fost atrași spre această scenă dramaturgi ca Romulus Guga, D. R. Popescu, Paul Everac, Ecaterina Oproiu. În ceea ce privește spectacolele, directorul a avut șansa unei trupe de actori, regizori și scenografi excelenți. Prezența la pupitrul regizoral a Cătălinei Buzoianu a însemnat un veritabil câștig pentru teatru, iar mai tinerii regizori Silviu Purcărete și Cristian Hadjiculea au avut posibilitatea să-și facă ucenicia cu succes. S-au impus noi nume de actori – Dan Condurache, Gh. Visu, Dinu Manolache, Mihai Dinvale –, care s-au alăturat mai vechilor capete de afiș Leopoldina Bălănuță, Tatiana Iekel, Mitică Popescu, Nicolae Pomoje.



Valeria Seciu în Să îmbrăcăm pe cei goi **de Pirandello la Teatrul Mic (regia: Cătălina Buzoianu)**

În timp ce simulatoarele de pe acoperișul clădirii încă mai răpăiau, în timp ce se bănuia că în podul teatrului ar fi baricadați teroriști, jos, în culise, se pregătea schimbarea conducerii. După multe frământări, cu solicitanți și solicitați pentru scaunul directorial, la începutul anului 1990 este așezat în funcția de conducător al Teatrului Mic poetul Romulus Vulpescu, care-și mută însă destul de repede sacul promisiunilor în căruța Senatului, lăsându-i locul regizorului Alexa Visarion. Noul director încearcă să umple golul de spectacole cu câteva piese aduse de la sala Teatrului Foarte Mic, iar în paralel se repetă piese noi, care văd lumina rampei într-o ritmicitate promițătoare. Așa se face că afișul anului 1992 cuprinde titluri ca Mătrăguna, Regăsire, Elisabeta, din întâmplare o femeie.

Directoratul lui Alexa Visarion se încheie în primăvara anului 1992, soarta teatrului trecând în mâinile regizorului Dan Micu. Acesta, cel puțin până la ora scrierii rândurilor de față, își orientează activitatea în două direcții: lansarea piesei românești și aducerea pe scena din Sărindar a marilor valori din dramaturgia universală.

Teatrul Mic a devenit din ce în ce mai familiar publicului bucureștean. Sala nu mai este „o machetă mai măreață", dar e totuși neîncăpătoare pentru credincioșii săi spectatori.

80 de ani! Teatrul din Sărindar ne amintește de spectacole valoroase, de actori care au făcut legătura dintre epoca noastră și vremurile ce ni se par foarte îndepărtate, dar care au deschis calea marilor realizări de astăzi.

CONST. DINESCU

Gina Patrichi

Am stat lângă ea la spectacolul O dimineață pierdută când, după prima operație care îi impusese repaos vocal, Leopoldina Bălănuță o înlocuise în rolul Ivonei. Era un rol foarte greu, pe care nu-l repetase niciodată: acela de spectator al propriei posterități, care avea alt chip și alte intonații decât ceie la care ea muncise cu atâta abnegație timp de un an de zile. Era un rol pe care l-a interpretat cu eleganța și precizia care o caracterizau în tot ce făcea. Pentru că Gina Patrichi a fost elegantă și când juca în picioarele goale Mița Baston în neuitatul D'ale carnavalului, montat de Lucian Pintilie. Era eleganța creată de patima covârșitoare cu care căuta adevărul, adevărul care se potrivește și e expresiv pe scenă. „Pe la 20 de ani eram eu însămi, mi se părea că nimic nu e mai important pe lume decât să joci teatru, să te arăți. Jucam cu o dezinvoltură nebună fără să elaborez, aveam sensibilitate și temperament și mi se părea că am totul. Dar actorul este o construcție, o construcție deliberată" – explica ea odată. Construcția asta se desăvârșea o dată cu rolurile multe, dintre care, din păcate, prea puține importante: a jucat Shakespeare târziu – dar cu câtă strălucire – și, tânjind în secret după partiturile consacrate, a înnobilat, dându-le un sens superior, melodrame pe care le reechilibra în folosul adevărului, trecând în subsidiar lacrimile autocompătimirii.

Avea un fel foarte bărbătesc de a-și concepe feminitatea care a fost tema ei principală ca actriță și ca om. O feminitate inteligentă, însetată de reciprocitate, de aceie sentimente care să corespundă tensiunii pe care o impunea, refuzând tot ce era călduț, mediocru, suficient.

„Pentru mine scena nu este viață, sunt două lucruri diferite. Adevărurile de pe scenă sunt adevăruri de viață la puterea «n». Mulți actori joacă adevărurile neînsemnate și banale direct, firesc, neinteresați de acel mare adevăr, de lucrul acela neobișnuit pe care în viață nu-l trăiești, de fapt, niciodată. Am orgoliul meseriei mele: trimit unele momente până la paroxism, până la stările pe care făpturile echilibrate le trăiesc doar în vis". Felul cum stăpânea aceste momente de paroxism a constituit probabil marca ei unică, sursa neobișnuitei el autorități pe care i-o recunoșteau și cei care nu o iubeau. Prezența Ginei Patrichi introducea ordine pe scenă și în viață, așa cum strălucirea pietrelor prețioase ridiculizează gabionțurile.

A jucat mult și ar fi meritat să joace și mai mult. Ceea ce ar fi putut ea să fie o să facă alte actrițe. Așa e regula și Gina Patrichi și-a însușit-o în ultimii ani fără revolte patetice și inutile. Demnitatea cu care și-a purtat destinul provoca invidia oamenilor sănătoși. Piesa în care persoana Gina Patrichi – sinceră, vitală, feminină, talentată – juca rolul actriței Gina Patrichi

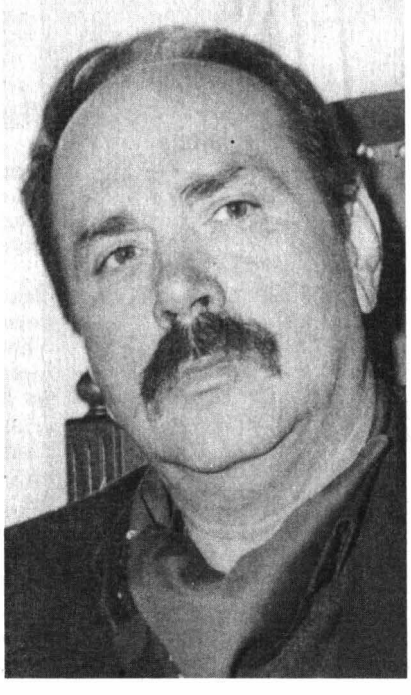
George Constantin

Multe și deplin adevărate s-au spus despre generația lor, mai ales despre cei a căror viață sub reflectoare a fost trecută efigiei și amintirii – Amza Pellea, Constantin Rautchi, Silvia Popovicl, Gheorghe Cozorici, Gina Patrichi, azi George Constantin.

I s-a spus „generația de aur", în emoția și sinceritatea clipeior aniversare. Dar cum de vreo câțiva ani ne despărțim de corifeii ei, ca un biestem, când au atins vârsta regalității creatoare, emblema turnată în metal prețios a unei generații insulare spune prea puțin. Marii actori ridicați în anii 1955–1956 trebuie așezați în raza istoriei teatrului românesc, numiți în descendența tipologiilor actoricești care au edificat clasicismul scenei naționale într-un veac și jumătate.

Să spunem doar, la acest ceas amar al despărțirii, că George Constantin străbătea cu fabuloasa lui prezență scenică un însemnat spațiu spiritual din basmul teatrului. Forța telurică a înfățișărilor sale, vibrația clocotitoare a replicii, timbrul profund bărbătesc dominând situații și oameni, poezia tragică a robusteții fizice convertită în pătimașă dorință de apropiere și comunicare erau la el caracteristicile unei popularități și personalități cu totul speciale. Așteptal întâlnirea cu personajul lui George Constantin în reculegerea care precede un ritual. Transmitea, în cea mai slăvită cuprindere, misterul teatrului. Se mărturisea un actor lucid și disciplinat, stăpânit de crâncene emoții, de teama că nu se identifică cu personajul, că nu-l simte, că-l sărăcește în umanitatea lui, nedescoperindu-i dominantele, contrastele, netezimile, asprimile. Se compara, în lucrul său, cu un pictor, mereu combinând culorile. La rampă, personajul era deplin indlvidualizat. Acest actor pe care, în veacul artei sale, l-am așezat alături de Vasile Leonescu, Constantin Radovici, Ion Sârbui, Gheorghe Ciprian, a trecut toate examenele repertoriului clasic și contemporan.

Întâlnirile cu partituri shakespeariene, Regele Lear, Timon din Atena, Prospero din Furtuna erau vitale pentru universul



sensibilităților și dilemelor sale. Shakespeare e, doar, potrivit inspiratei vorbe a lui Victor Eftimiu, al doilea creator de oameni după Dumnezeu.

Dar proba decisivă pentru clasicul actor a fost repertoriul rus, în care forța telurică și lirismul tragic de care aminteam, gingășia unui suflet tumultuos până la incandescență s-au concretizat în creații memorabile – Unchiul Vania, Dmitri și Feodor Karamazov, Porfiri din Crimă și pedeapsă, Lopahin în Livada de vișini, eroii lui Maxim Gorki din Barbarii, Cei din urmă, Vassa Jeleznova. Asfințitul aristocratic al unei lumi în care reveria și speculația filozofică, înstrăinarea și obsesiile ruinătoare au fost puse în seama misterului sufletului slav, au avut în George Constantin un mare poet al naturii omenești.

La aceeași combustie afectivă și cu aceeași profundă înțelegere a creat actorul personajele lui Camil Petrescu, Pietro Gralia din Act venețian, dar mai ales pe Sinești din Jocul ielelor, concentrat până la metal ar fi spus Arghezi, un joc al nuanțelor, al stărilor abisale, al ferocității gândirii, care poate duce logica până la crimă, ni l-au arătat drept ceea ce a fost: un aristocrat al spiritului, un exeget ideal al tipologiilor umane.

Doar câteva chipuri dintr-o impresionantă galerie, în 38 de ani de sacerdoțiu.

Pe 3 mai ar fi împlinit 61 de ani. Ne-a părăsit în Săptămâna mare, când, spune o țărancă din uitata piesă a lui Mihail Săulescu, Săptămâna luminată, „... vămile văzduhului sunt închise și nu se mai judecă... Numai raiul e deschis tuturora. Sfântul Petre nu mai stă de pază la porți și toți intră înăuntru". Să ne mângâiem ființa trecătoare cu această veche credință românească.

[redacted] IONUȚ NICULESCU

Florin Măcelaru

Teatrul Tineretului Piatra Neamț anunță încetarea din viață, la data de 2 februarie 1994, a celui ce a fost unui dintre actorii săi de excepție, FLORIN MĂCELARU.

Născut la 24 februarie 1944 la Brașov, a absolvit Institutul de Artă Teatrală și Cinematografică „Ion Luca Caragiale" din București în anul 1965, clasa profesor Ion Finteșteanu. Și-a început cariera artistică la Teatrul Tineretului. Cu excepția anilor 1971–1974, perioadă în care a fost angajat la Teatrul Național din Timișoara, Florin Măcelaru a slujit cu enorm talent, cu profesionalism și abnegație scena teatrului din Piatra Neamț.

Din nenumăratele roluri cărora le-a dat viață din a sa viață, rămân prezente în amintirea celor ce l-au admirat – dar și a celor care au jucat alături de el – Lingstrand din Femeia mării **de H. Ibsen, Michael din** Arden din Kent, **Radu din** Afară-i vopsit gardu' înăuntru-i leopardu' **de Alecu Popovici, Cellino din** Act venețian **de C. Petrescu, Britannicus din** Britannicus **de J. Racine, Rembrandt din** Geamandura **de T. Mușatescu, Paris din** Romeo și Julieta **de W. Shakespeare.**

A fost dorit și apreciat de cei mai importanți regizori ai scenei românești: Moni Ghelerter, Andrei Șerban, Ion Cojar, Dinu Cernescu, Cornel Todea, Alexandru Tocilescu, Victor Ioan Frunză, Silviu Purcărete, Alexandru Dabija, Emil Mandric, Cătălina Buzoianu, Nicolae Scarlat.

În ultimele sale roluri, Bruno din Bine, mamă, dar ăștia povestesc în actul doi ce se întâmplă în actul întâi **de Matei Vișniec, Profesorul din** Opereta **de W. Gombrowicz, Block din** Procesul **de St. Berkoff după Kafka și Ben din** Chelnerul mut **de H. Pinter, Florin Măcelaru ne-a înfiorat mai profund ca oricând – în pofida ori chiar din pricina nemiloasei boli care îi măcina deja existența.**

Într-o lume plină de patimi, Pufi Măcelaru a fost EXCEPȚIA. El a fost cinstea, talentul și bunătatea la superlativ.

A slujit întotdeauna Teatrul, niciodată pe sine.

Dumnezeu să-l odihnească!

TEATRUL TINERETULUI
DIN PIATRA NEAMȚ

Marietta Rareș

După premiera din 12 octombrie 1915 a feeriei Trandafirii roșii **de Zaharia Bârsan, „două Mariette", eleve de conservator dramatic, Bârsan și Ionescu, s-au fotografiat în rolurile pajilor de la curtea împăratului (C. Nottara, profesorul lor). Va mai trece timp până când actrițele vor apărea pe afișe cu numele consacrării – Marietta Sadova și Marietta Rareș...**

Nici marea regizoare, nici fermecătoarea ingenuă și cochetă n-au fost răsplătite, în istoriografia noastră, măcar printr-un articol care să ofere datele esențiale ale biografiei lor artistice. Zbuciumatul destin al celei dintâi, excesiva modestie a celei de-a doua nu pot scuza pagina albă.

Marietta Rareș, născută în București, la 30 martie 1897, se pare că a debutat la 17 ani, pe scena Companiei Marioara Voiculescu – Bulandra, în 1914, într-o comedie de Sacha Guitry. De teatrul soților Bulandra sunt legate împlinirile ei și tipul scenic aplaudat: tânăra fragilă, când visătoare, când feminină și provocatoare, totdeauna luminoasă, tandră, de neuitat (anii 1919–1925, 1932–1938). A fost Ketty, alături de Tony Bulandra, în Heidelbergul de altădată **(1918), partenera Luciei Sturdza în** Sapho, **o subretă afurisită în** Avarul **(când debuta la București Gh. Calboreanu în măruntul rol Anselm – 1922), dar și Maria Antonovna din** Revizorul, **cu V. Maximilian în Hlestakov...**

O fotografie de program ne-o înfățișează alături de Ion Iancovescu și G. Timică, râzând cu poftă între cei doi bărbați care schițează un zâmbet enigmatic. Grup actoricesc expresiv pentru repertoriul teatrelor lui Iancovescu, cu eternul triunghi conjugal, cu farsele în cascadă și replica ascuțită „în lumea bună". Triumful dramaturgiei de salon, fie că scena se numește Teatrul Mic (1925–1927) sau Fantasio (1927–1930); sunt anii când Marietta Rareș apare la rampă într-o puzderie de întruchipări colorate, hazoase, uitate o dată cu trecerea lumii care le-a inspirat.

Un popas în teatrul Mariei Ventura (1931–1932), angajamente în trupe de vară, în fine, doi ani la Teatrul Național (1939–1941). În regia lui Fernando de Cruciatti se reprezintă Stăpânul casei **de Cario Goldoni (traducere de Al. Marcu). Aici, actrița îndreptățește convingerea regizorului Val Mugur, exprimată într-un program de spectacol: „Când o văd pe Marietta Rareș în viață, mă gândesc la jocul ei în teatru. Când o văd pe scenă, o găsesc în viață". I-au fost parteneri Ion Finteșteanu, Natașa Alexandra, Victoria Mierlescu.**

La deplina maturitate, răsfățata repertoriului lejer, cu iz de metropolă occidentală, arată cât de temeinic e rostul ei sub reflectoare. E angajata Dinei Cocea la Teatrul Nostru (1944–1947), un teatru de artă al vremii, ținut cu eforturi inimaginabile. Shakespeare, O'Neill, Jean Anouilh... Mai ales Maria, din Noaptea regilor, **în care Dina Cocea este Olivia, iar Jules Cazaban, Malvolio.**

O singură stagiune, 1947–1948, în a doua companie de la Teatrul Odeon (studioul „C. Nottara" de azi), condus de Marietta Sadova, unde se afirmă arhitectul și actorul Liviu Ciulei. Înconjurată de Clody Berthoia, Dan Nasta, N. Tomazoglu, Sadova, Ciulei, Corina Constantinescu, Dem Savu etc., Marietta Rareș se impune și în roluri de compoziție (Cei din urmă **de M. Gorki,** Îmi amintesc de mama **de John van Drutten), în acest ultim, întârziat „laborator de creație" al teatrului românesc interbelic, neviciat de pegra politicii.**

Din ordinul lui Iosif Chișinevschi, Odeonului i se deschide proces public (marea Alice Voinescu conferențiase – în primăvara lui 1948! – despre „libertatea creației") și actorii sunt „vărsați" la teatreie de stat, disciplinar. Marietta Rareș ajunge la Municipal, sub reala ocrotire a „patroanei" de altădată, Lucia Sturdza Bulandra. Va interpreta cu pasiune roluri episodice, puternic individualizate prin studiu și har. Apare în Pescărușul **cehovian, regia Marietta Sadova, în care Nelly Sterian e Arkadina, Clody Berthola Zarecinaia, iar Liviu Ciulei, Trepiev.**

Pelicula a eternizat-o în rolul Bătrânei din capodopera filmului nostru, Moara cu noroc **(1956), regia Victor Iliu.**

La 35 de ani după pensionare, ultima „lovitură de teatru" din viața ei: pe 31 ianuarie 1994, UNITER îi decernează premiul pentru întreaga activitate. Actrița se va stinge peste câteva zile, cu această târzie, dar meritată mulțumire în suflet.

A trăit succesul durabil, în peste patru decenii de carieră, dar... Același Val Mugur observase cu finețe, încă din 1944: „A avut totuși un nenoroc Marietta Rareș în teatru. A exclus vulgaritatea prin temperament și din punctul acesta de vedere, a fost una din cele mai fără noroc actrițe la noi. Trebuie felicitată pentru acest avantaj de stil".

IONUȚ NICULESCU

foto: arhiva „Noul Cinema"

O actriță excepțională: Isabelle Huppert

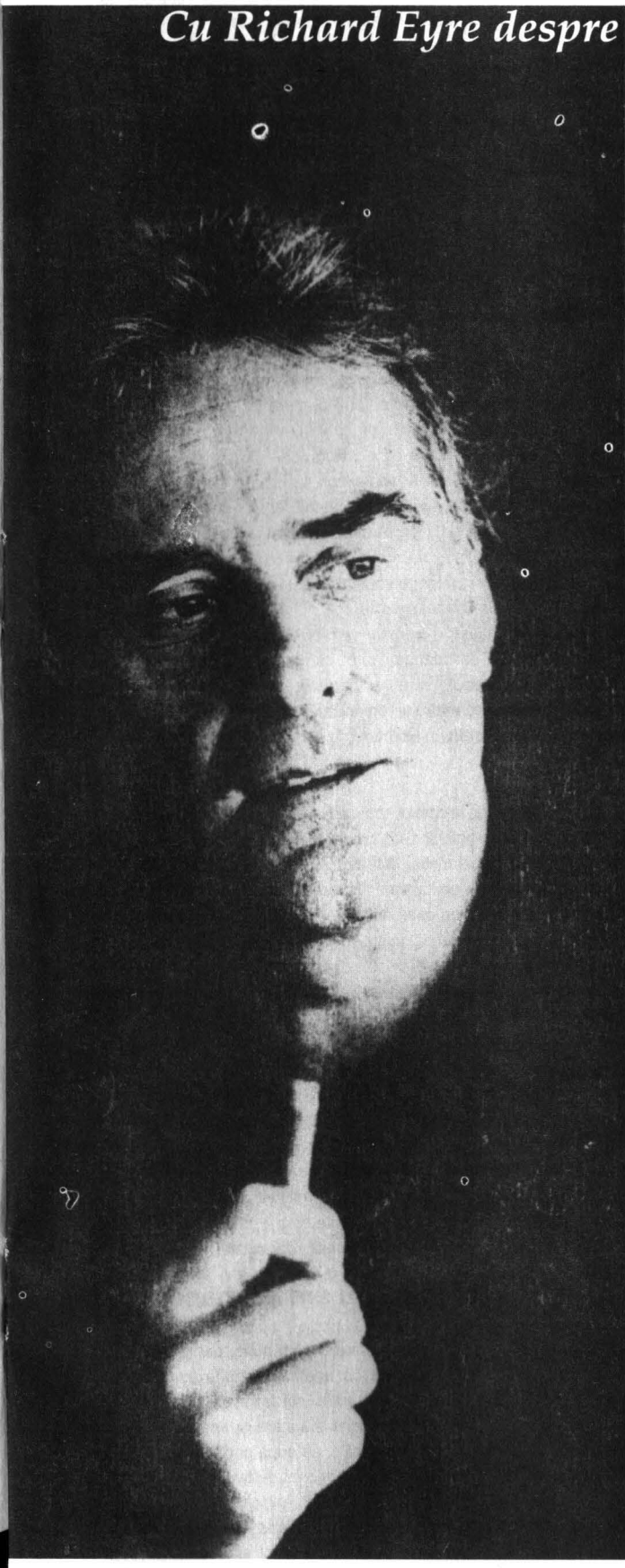
Virginia Woolf a început să scrie **Orlando** în 1927. Romanul, subintitulat „o biografie", este povestea pasionantă a unui personaj mai întâi bărbat, apoi femeie, care traversează trei secole, acumulează experiențe erotice sau artistice și sfârșește singur, din ce în ce mai singur. **Orlando** este un fals roman istoric – deși începe evocând fastul curții elisabetane și alte tablouri de epocă unde fantezia poetică a autoarei depășește cu mult orice ambiție documentară; **Orlando** este mai degrabă o pastișă, o imensă farsă poetică, străbătută în subteran de angoasele ce o vor conduce pe autoare la impasul final. Virginia Woolf se sinucide în 1941. Anecdotele literare precizează că **Orlando** a fost inspirat de Vita Sackville-West, o scriitoare aristocrată cu care Virginia Woolf a avut o legătură intimă. **Orlando** este mai întâi bărbat, apoi devine femeie, fără să înceteze niciodată de a iubi femeile, ca în prima sa ipostază. Virginia Woolf nu vorbește deloc despre homosexualitatea feminină, ea preferă să vorbească despre condiția androgină a personajului, despre prezența concomitentă a tendințelor feminine și masculine. Subiectul, delicat și jenant încă în anii '20, este abordat, cu tactul persoanelor bine educate, pe un ton ironic, elegant; ca o stare de vis sau ca un delir, unde subiectele, deghizate în fabule simbolice, sunt atacate în treacăt, ca o glumă de salon obosită. Androginul apare însă ca unul dintre chipurile permanente ale unei nostalgii perceptibile în mai toate paginile autoarei: dorința de a putea suprima suferința unei personalități sfâșiate de contradicții. Androginul reprezintă unitatea pierdută, sau starea paradisiacă unde diferențele de sex nu mai au sens. Căutarea de sine a personajului, a autoarei, capătă însă brusc un ton patetic, de neîmpăcat. „Am fugit după fericire vreme de trei secole și nu am găsit-o, exclamă Orlando, am fugit după glorie și gloria mi s-a strecurat printre degete, dragostea nu am cunoscut-o; moartea este singura soluție" (în traducerea franceză: **„la mort est la meilleure").**

Vara aceasta, pe ecranele pariziene am văzut, difuzat cu discreție, în câteva săli pentru filme experimentale din Cartierul Latin, filmul unei tinere regizoare engleze, Sally Potter, inspirat de același roman al Virginiei Woolf. Comparația este utilă, dincolo de orice considerații generale despre diferențele dintre narațiunea scenică și cea cinematografică, subiect foarte la modă printre specialiști în ultima vreme. Ceea ce mi s-a impus însă ca o evidență a fost faptul că atât filmul tinerei regizoare engleze, de o exuberanță barocă, de un lirism copleșitor, cât și spectacolul lui Bob Wilson, de o frumusețe rece, perfectă a formelor, sunt două căutări paralele, diferite, **de imagini, de soluții estetice** în primul rând. Delirul verbal al romancierei engleze devine ornament strălucitor, perfect stăpânit la Sally Potter – sau căutare austeră, dar de o frumusețe tot atât de strălucitoare în spectacolul lui Bob Wilson.

Dar să revenim la spectacolul de la Odéon: teatrul lui Bob Wilson este o lume aparte, cu ritmul său încremenit, halucinant, unde actorii evoluează ca niște somnambuli, unde luminile, sunetele, adesea mecanice sau înregistrate, sunt tot atât de importante, dacă nu chiar mai importante decât textul, povestea însăși. Aventura rămâne aceea a formelor, a sunetelor și a culorilor, ca un vis pe care-l rememorezi pe un ecran imaginar și a cărui viteză devine din ce în ce mai lentă, mai obsedantă, ca un mesaj al sferelor de cristal. Ritmul se poate întrerupe brusc, un efect derizoriu rupe firul emoției sau al iluziei. Universul lui Bob Wilson este un univers suprarealist, o coregrafie a formelor de o perfecțiune mecanică, o partitură sonoră unică, țesută de voci umane și sunete instrumentale perfect coordonate. Iată de ce adaptarea scenică după **Orlando** – un lung monolog – cred că este textul cel mai dens pe care l-am auzit vreodată într-un spectacol de Bob Wilson: este o lectură în același timp austeră și extraordinar de bogată. O bogăție însă a imaginilor, a frumuseții formale și mai puțin a emoției. **Orlando** rămâne un superb exercițiu, la suprafață, care încântă, ne farmecă, ne plictisește pe alocuri, dar nu ne mișcă nici un moment. În ciuda unei performanțe actoricești remarcabile: Isabelle Huppert, în rolul titular, cunoscută mai ales ca actriță de film (a lucrat cu Pialat, Godard sau Chabrol). Este fără îndoială o mare vedetă și, mai ales, spre deosebire de Isabelle Adjani, de exemplu, este un anti-star. Isabelle Huppert aparține unei adevărate dinastii de actori, e o persoană cultivată, inteligentă și care lucrează enorm. De cinci ani a început să joace teatru: de fiecare dată și-a asumat mari riscuri, dar de fiecare dată publicul a avut plăcerea și surpriza să recunoască o mare actriță. A început cu o elegantă apariție într-o nostalgică **Lună la țară** de Turgheniev. A urmat apoi **Măsură pentru măsură,** montată de Peter Zadek; în fine anul trecut, pe scena Operei de la Bastilia, rolul Jeannei d'Arc în oratoriul **Ioana pe rug** de Claudel și Honegger. Bob Wilson a montat de altfel **Orlando** mai întâi la Berlin, cu Jutta Lampe, cunoscută actriță germană.

Isabelle Huppert a creat versiunea franceză a rolului. Personalitatea actriței e diferită și, bineînțeles, putem vorbi de o nouă premieră cu această ocazie. Isabelle Huppert e singură în scenă vreme de două ore. Un monolog imens, intens, pe care actrița îl străbate ca pe un tunel epuizant și unde singurii ei parteneri rămân lumina, sunetele, câteva accesorii de decor, un arbore imens, suspendat pe scena goală, ce apare din când în când și dispare aspirat de timp ca o coloană de lumină, un manechin care poartă o rochie neagră de epocă, la fel ca o regină decapitată... și cam atât. În rest, lumina sculptează spațiul, decupează cadre sau deschideri, delimitează timpul și ține prizonier personajul, devenit ireal până la transparență. Actrița e redusă adesea la o voce, în direct sau înregistrată, efectele devin pur tehnice, vocea se transformă, coboară cu gravitate, se amuză ca un clinchet de clopoței sau scâncește ca un animal speriat, cuvintele se pierd, rămân silabele, sunetele. Suntem în lumea metamorfozelor, a visului sau a coșmarului transfigurat. Din punct de vedere vizual, câteva costume, integrate în jocul aparențelor și al transformărilor, sugerează traversarea tumultuoasă a secolelor, schimbarea totală de sex. Mișcările sunt lente, ca o coregrafie fantomatică și sofisticată, și amintesc tehnica teatrului japonez No.

În contextul actual al spectacolelor pariziene, **Orlando** pe scena Teatrului Europei – Odéon reprezintă însă, în ciuda unor rezerve neesențiale, un moment de mare frumusețe plastică, aproape ca un mesaj extraterestru binevenit și odihnitor. ■



Cu Richard Eyre despre teatru, într-un compartiment de tren

La sfârşitul lunii ianuarie, răspunzând invitaţiei prietenului său, Ion Caramitru, de a fi prezent şi a înmâna Ginei Patrichi Premiul de Excelenţă la Gala Premiilor Uniter, dl Richard Eyre a venit în România de la New York, cu o scurtă oprire la Londra; vizita în România nu a fost câtuşi de puţin o scurtă vacanţă, dimpotrivă, a avut un program foarte încărcat: sosire la Bucureşti, ***Antigona*** *la Teatrul Bulandra, a doua zi a plecat cu trenul la Craiova, seara a văzut* ***Titus Andronicus*** *la Naţionalul craiovean, dimineaţa devreme s-a întors la Bucureşti şi a participat alături de Silviu Purcărete la dezbaterea pe tema căutării identităţii prin teatru (moderator, Marian Popescu), seara – Gala Premiilor Uniter. Profitând de ocazia drumului la Craiova, i-am solicitat d-lui Eyre un interviu. Din lipsă de spaţiu tipografic, am ales varianta suprimării întrebărilor, pentru a putea reda mai multe dintre răspunsurile sale; astfel încât ceea ce urmează nu reprezintă un interviu propriu-zis, ci mai degrabă fragmente dintr-un monolog, unele dintre aceste răspunsuri putând fi regăsite (într-o formă mai elaborată, dar la fel de sinceră şi de directă) în recent apăruta sa carte* ***Utopia and Other Places*** *(Utopia şi alte locuri).*

La ora actuală, în Marea Britanie teatrul se află într-o criză parţial economică (întrucât guvernul nu mai este la fel de generos ca în anii trecuţi în ceea ce priveşte artele) şi parţial artistică – pentru că în teatrele din provincie există din ce în ce mai puţine lucruri de calitate, din ce în ce mai puţine posibilităţi de a le crea şi a le produce. E deci foarte probabil ca în viitorul imediat să vedem multe teatre regionale închizându-se pentru următorii trei-patru ani. E greu de spus dacă această decizie e luată din motive de strategie financiară sau pentru că producţiile acelui teatru nu mai corespund standardelor valorice ale momentului. Acum, dacă aplici criteriul valoric, al excelenţei, poţi spune liniştit: „Teatrul ăsta nu produce nimic bun, deci trebuie închis" – şi aşa şi este. Atâta doar că situaţia trebuie privită pe termen lung, iar efectele trebuie calculate tot aşa. Şi atunci observi că, deşi producţiile unui anumit teatru sunt proaste, acela este singurul teatru din regiune, deci e extrem de important să-l ţii în viaţă. În concluzie, cred că problema se datorează doar parţial lipsei de bani, o altă cauză constituind-o existenţa unor companii-gigant la Londra: Teatrul Naţional şi Royal Shakespeare Company, care sunt extrem de mari şi care atrag şi folosesc cea mai mare parte a resurselor disponibile, atât din punct de vedere financiar cât şi ca talent. Spun asta pentru că cei mai buni actori, regizori, scenografi şi dramaturgi sunt „absorbiţi" de centru; această situaţie reflectă fidel, la o scară mai mică, situaţia statului britanic însuşi: totul e foarte centralizat şi există chiar tendinţa „refugierii" talentelor la Londra, astfel încât aceasta devine simultan capitala financiară, teatrală şi, până la un punct, chiar industrială. Acest lucru dăunează profund teatrului, pentru că inventivitatea şi energia creatoare se concentrează într-un singur punct, în loc să fie răspândite în întreaga ţară.

Shakespeare – un mort convenabil

Din octombrie până acum am montat trei piese noi, toate despre Marea Britanie: una despre biserică, una despre lege şi una despre stat şi politică – o trilogie a lui David Hare. În prezent, se joacă zece piese noi, toate de autori contemporani (la Teatrul Naţional din Londra – **n.n.**). Nu poţi niciodată să anticipezi atunci când lucrezi cu autori în viaţă; eu cred că este responsabilitatea unui Teatru Naţional să arate ce este nou, să revigoreze teatrul – dacă nu ai nimic nou înseamnă că

avem de-a face cu o cultură moartă. Aici cred că intervine un pericol foarte, foarte mare: cel de a relua în mod constant clasicii, folosindu-i ca mijloc de a vorbi despre actualitate, despre ziua de azi. Asta se datorează într-o oarecare măsură ego-ului regizorului – poate că unii regizori se simt bine ca **singuri** autori şi nu vor să împartă cu nimeni altcineva responsabilitatea şi laurii procesului de creaţie. Atunci ei iau textul cuiva care a murit de suficient de mult timp încât să nu mai poată cauza necazuri sau dificultăţi – un mort „convenabil": Shakespeare, de exemplu; ei fac, practic, absolut orice vor din Shakespeare, refac textul tăind de-aici, adăugând dincolo, devin practic singurii autori ai evenimentului. Uneori se întâmplă să rezulte un spectacol foarte interesant. Cred însă că e destul de periculos – pentru că teatrul are nevoie de o permanentă înnoire, de un flux de energie şi imaginaţie; iar stilul trebuie să urmeze linia conţinutului. Cei care furnizează conţinutul sunt scriitorii, astfel încât teatrul care pune în centrul atenţiei nu autorul, nu piesa, nu actorii, ci regizorul, se află în pericolul de a se autodistruge.

La Teatrul Naţional din Londra se întâmplă în permanenţă ceva: organizăm dezbateri publice pe diferite teme – oamenii pot întreba orice vor să afle; turiştii vizitează interiorul teatrului – un teatru nu înseamnă numai scena şi sala de spectacole; în holuri există tot timpul artă în cele mai diverse forme – de exemplu, muzică. Şi ceea ce este cel mai important: noi nu închidem niciodată, teatrul nu are vacanţă. Este datoria unui Teatru Naţional să nu aibă timpi morţi – să fie permanent activ şi viu.

*

Un Teatru Naţional trebuie să susţină nu numai ceea ce este în mod tradiţional acceptat ca bun, ci mai ales să sprijine dezvoltarea noilor talente: în definitiv e vorba de asumarea unor riscuri artistice.

*

Ca notă generală, aş spune că în Marea Britanie tinerii sunt atraşi de spectacolele foarte vizuale şi care se adresează în mai mare măsură ochiului decât minţii. Acum, de exemplu, jucăm o piesă americană din anii '20, cu o punere în scenă foarte şocantă şi foarte vizuală – tinerii sunt atraşi de senzaţional, iar acesta este un eveniment de senzaţie. Cred că teatrul trebuie să devină din ce în ce mai mult un EVENIMENT pentru spectatorii de orice vârstă.

*

Scriitorii au ideile lor şi nu le poţi dicta ce să scrie. Nu-i poţi spune unui dramaturg: „Vreau o piesă despre situaţia economică a României, scrie-o!". Trebuie să stai de vorbă cu el, să-l încurajezi, să-l convingi şi apoi să aştepţi să vină el la tine să-ţi spună: „Am scris piesa asta, e despre un ţăran care se mută la oraş". Trebuie să porneşti de la particular şi încet-încet să te îndreptăţi spre general; asta e valabil probabil pentru toate artele.

În ceea ce priveşte colaborarea mea cu David Hare, ea a început acum 25 de ani, astfel încât a devenit o simbioză; vine la multe repetiţii şi, când eu le vorbesc actorilor, el intervine – adresându-se fie mie, fie lor; oricum, vorbim la sfârşitul fiecărei zile de lucru. Important este că fiecare înţelege rolul celuilalt. Şi aşa şi trebuie să fie teatrul: colaborare între scriitor, regizor, actori şi scenograf. Şi, deloc în ultimul rând, public. Neapărat şi public, el este cheia. Fără colaborarea spectatorilor, teatrul e complet lipsit de sens: e ca o bicicletă fără roţi. De aceea nu pot să înţeleg cum de există teatre neinteresate de relaţia cu publicul.

În România, de exemplu, venitul rezultat din vânzarea biletelor este de maximum 15% – deci un teatru poate „trăi" liniştit şi fără să placă publicului. În Marea Britanie orice teatru se duce de râpă dacă nu-şi câştigă un public. Depindem de ceea ce face plăcere publicului. Sigur, depinde şi din ce punct de vedere priveşti lucrurile. Pe de o parte, poţi spune că îţi **formezi** tu publicul, pe de alta poţi considera că responsabilitatea ta este să-l **serveşti.** Uneori conducem publicul, alteori îl urmăm, dar tot timpul trebuie să existe un dialog implicit, o relaţie cu publicul. Fără asta, teatrul devine inert, preocupat numai de sine însuşi, introspectiv şi, în loc să vorbească spectatorilor, caută să-şi facă plăcere lui însuşi. E un monolog, nu un dialog.

Îmi este greu să vorbesc despre situaţia teatrului românesc pentru că nu ştiu suficient de multe despre el şi ar fi impertinent din partea mea să dau sfaturi. Aş spune totuşi că factorul economic va duce inevitabil la o apropiere mai mare între public şi oamenii care fac teatru, pentru că nivelul subvenţiilor nu va mai fi atât de mare.

*

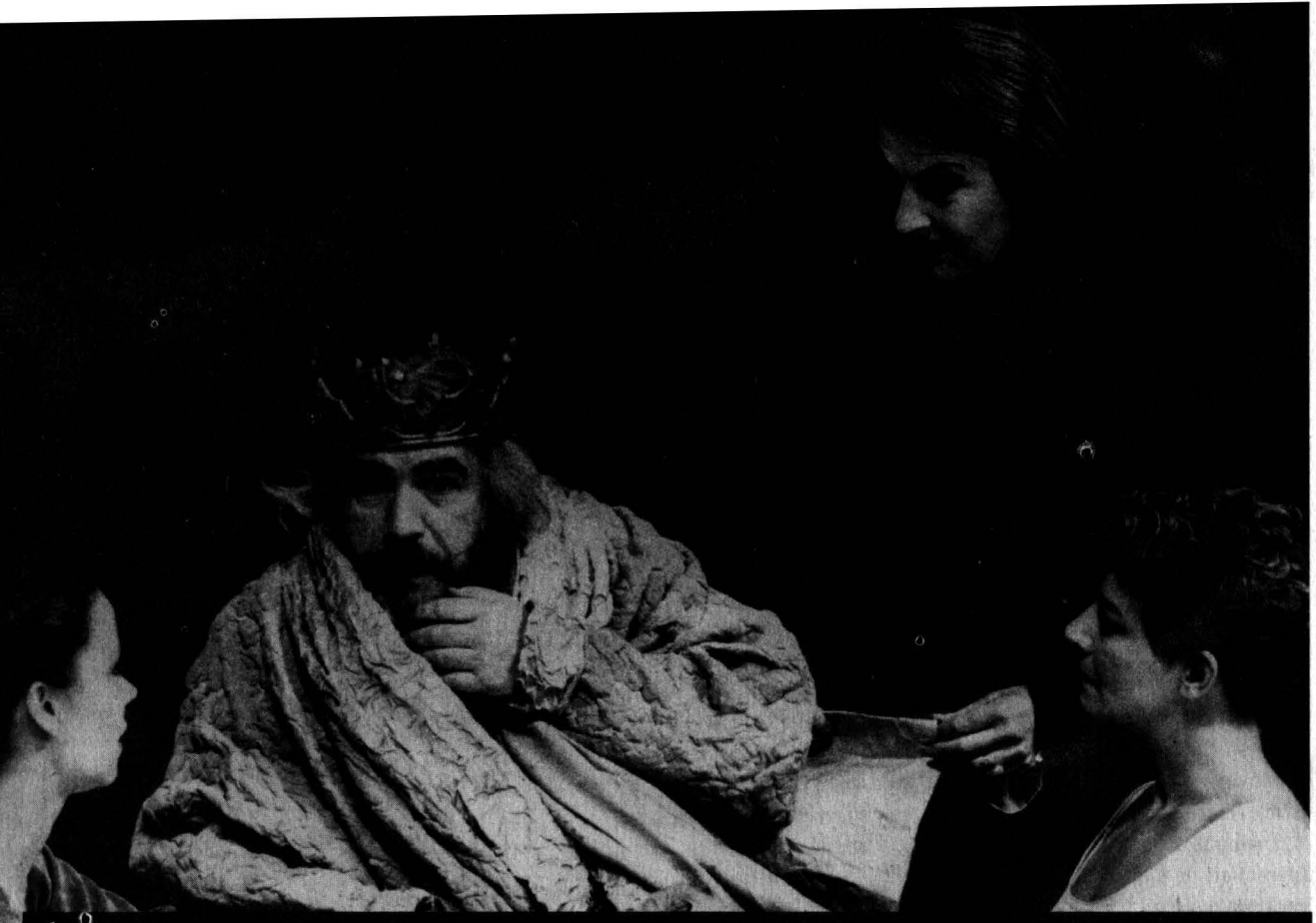
Spre deosebire de teatrul polonez, maghiar sau ceho-slovac, teatrul românesc are o tradiţie foarte puternică, ceea ce nu se poate spune şi despre cinematografia românească în comparaţie cu aceea ceho-slovacă sau poloneză. Cred că există o serie de explicaţii istorice, mă refer la existenţa unui număr de scriitori români, în special la Caragiale, care au creat un centru solid pentru teatrul românesc; apoi, Bucureştiul a fost un oraş foarte cosmopolit până la ultimul război, foarte influenţat de Franţa şi de Italia – a împrumutat ceva din tradiţiile teatrale ale acestor ţări; pe urmă, în perioada stalinistă şi pe vremea lui Ceauşescu, teatrul a devenit unica modalitate de exprimare decentă: prin paralelisme, prin alegorie, prin parabolă. Toate aceste elemente însumate, la care se adaugă faptul că limba română este (cred eu) foarte potrivită teatrului – este foarte muzicală, foarte expresivă – conferă în mod firesc teatrului românesc o marcă aparte, duc la un mod specific de a face teatru în România.

*

Cu siguranţă că succesul teatrului românesc în Marea Britanie se datorează talentului actorilor, ca şi regiei. Dar lucrurile pot fi explicate şi altfel: principala caracteristică a teatrului este aceea că este **uman,** are proprietăţi umane, se desfăşoară la o scară umană. Din acest punct de vedere, teatrul se opune categoric cinematografului şi oricărui alt mijloc de comunicare, pentru că te pune în permanenţă în faţa realităţii concrete a unor oameni vii, în carne şi oase, care respiră. Deci când vrei un spectacol, în orice limbă ar fi el, răspunzi – deopotrivă raţional şi afectiv, din instinct – unor calităţi omeneşti, care au cumva, dincolo de cuvânt, un fel de a se transmite în sine. Uneori, când vezi un spectacol într-o limbă pe care n-o înţelegi, îl percepi senzitiv ca pe un val de căldură şi răspunzi calităţilor umane pe care le degajă. Spre exemplu, aseară eu n-am înţeles nici măcar un cuvânt din piesa pe care am văzut-o (**Antigona,** la Teatrul Bulandra, **n.n.**), deşi ştiam povestea; astfel încât, deşi nu înţelegeam ce spuneau, am reacţionat, le-am răspuns lui Caramitru şi fetei care a jucat rolul Ismenei – tocmai datorită acestor calităţi umane care sunt nelipsite dintr-o interpretare valoroasă; e greu să le descrii, să „pui degetul pe ele", dar există.

Un artist prost nu are ce mânca

Sistemul trupelor de teatru fixe are şi părţi bune, dar şi părţi (multe) rele. Este, desigur, foarte bine că aveţi continuitate, că oamenii lucrează împreună în mod constant, că există un ansamblu. Pe de altă parte, aceasta poate atrage după sine stagnare şi apatie, iar acestea sunt inamici ai artei; arta funcţionează şi ea după principiile pieţei libere. Altfel spus, artistul e până la urmă condiţionat de talentul lui. Dacă nu e suficient de bun, nu are ce mânca. Cred că e lipsită de sens acordarea unei false protecţii unei persoane care îşi dovedeşte lipsa de valoare. În artele de spectacol e mai dificil decât în cazul altor arte, întrucât ai



Scenă din Regele Lear de Shakespeare la Royal National Theatre din Londra (regia: Deborah Warner)

foto: Neil Libbert

nevoie de subvenţii ca să menţii instituţia. Dar un teatru în care regizorii şi actorii au un confortabil sentiment al siguranţei şi nu simt nevoia să-şi verifice neîntrerupt capacitatea, un astfel de teatru este expus pericolului de a muri.

•

Anul trecut, Teatrul Naţional din Londra a întreprins turnee în Statele Unite, în Germania, în Spania, în Ungaria... cam asta e tot; cu spectacole diferite. Unul dintre motivele care permit trupelor româneşti să facă atât de multe turnee internaţionale este acela că este foarte ieftin pentru teatrele din străinătate să invite teatre româneşti, dar nu şi britanice, germane sau italiene; cei mai „scumpi" sunt germanii – costă imens de mult să aduci o trupă germană, deşi nu sunt extraordinar de buni. Teatrul românesc este atât de ieftin din pricina economiei româneşti, care nu permite o plată corespunzătoare valorii în teatru, şi atunci e firesc ca nişte sume mici pentru cei din străinătate să pară convenabile, chiar foarte mari uneori, pentru cei de aici.

•

Trebuie să existe un element de plăcere în orice artă: ea apelează deopotrivă la simţuri şi la gândire. Urăsc folosirea educaţiei ca mijloc de justificare a artei. E un mod utilitar de a vedea arta, ca şi cum arta ar avea nevoie de scuze, de justificări – „arta educă, de aceea e bună". Pentru mine arta e un mod de a da sens lumii. Ceea ce face arta este să pună laolaltă gânduri, impresii şi sentimente despre lume şi să le ordoneze. De aceea, cred, este arta atât de valoroasă: pentru că este singurul mijloc pe care îl avem de a impune haosului o ordine, mai ales într-o perioadă de agnosticism.

•

Există la ora actuală în Marea Britanie o oarecare tendinţă spre expresionism. Poate şi o tendinţă de a căuta noi modalităţi de exprimare în teatru, noi forme de teatru, din pricina absenţei unui conţinut nou. Oamenii sunt într-o încurcătură din ce în ce mai mare când trebuie să definească lumea în care trăiesc şi cred că-şi găsesc refugiul în diverse forme de expresie mai degrabă decât în diferite **conţinuturi** de idei; astfel încât am putea spune că există o obsesie a stilului. Cred că acelaşi lucru se întâmplă şi aici; poate tocmai de aceea piese ca **Richard III** (la Teatrul Odeon) şi **Titus Andronicus** (la Naţionalul craiovean) sunt experimente de stil. În orice caz, în Marea Britanie stilul prevalează asupra conţinutului.

•

Cred că e un lucru extraordinar faptul că oamenii încep să înţeleagă că teatrul înseamnă numai şi numai un singur lucru, şi anume evenimentul care se petrece pe viu şi reprezintă ceea ce se întâmplă între spectatori şi actori în perioada de timp pe care o petrec împreună, într-o încăpere, pe întuneric. Şi, cum am mai spus, timpul teatrului e timpul prezent. Şi acesta este factorul esenţial care permite desfăşurarea evenimentului. Dacă încerci să faci acelaşi lucru la radio sau la televiziune, obţii cu totul altceva: acel lucru aparţine altui mediu, şi cred că e o greşeală să amesteci mijloace. Ani de zile am făcut filme pentru televiziune şi le-am făcut astfel încât să se potrivească mijloacelor televiziunii; fiecare mijloc de comunicare are proprietăţi caracteristice.

•

N-am de ales: trebuie să mă întorc într-o bună zi în România, i-am promis de mult prietenului meu, Ion Caramitru, că voi veni să regizez o piesă la Teatrul Bulandra – un teatru foarte bun. Am promis şi mă voi ţine de cuvânt.

Mulţumesc domnului Richard Eyre pentru amabilitatea de a-mi acorda acest interviu, în ciuda programului foarte încărcat şi a oboselii, precum şi domnului Ion Caramitru, pentru şansa pe care mi-a oferit-o de a-l cunoaşte pe domnul Eyre.

CIPRIANA PETRE

„TEATRUL CA EXPRESIE A IDENTITĂȚII CULTURALE“

duplex România – Marea Britanie

Sala Amfiteatru a Naționalului bucureștean a găzduit pe 31 ianuarie 1994 o întâlnire între Richard Eyre, directorul Teatrului Național al Marii Britanii și Irlandei de Nord, și Silviu Purcărete, directorul Teatrului „Lucia Sturdza Bulandra“ din București. Având-l ca moderator pe criticul Marian Popescu, discuția purtată pe tema „Teatrul ca expresie a identității culturale“ a reprezentat o continuare a dezbaterilor inițiate de UNITER în perioada celei de a treia ediții a Festivalului „Caragiale“ și, totodată, un binevenit preambul la Gala premiilor UNITER, care a ambiționat sincronizarea evenimentelor vieții teatrale românești cu pulsul mișcării internaționale și prin invitarea unor marcante personalități teatrale europene.

Dialogul a configurat similitudini și diferențieri de situații și opinii, atingând inevitabila problemă a banilor (teatrul britanic este subvenționat într-o mai mică proporție decât cel românesc!) și pe cea a nevoii imperioase de sprijin din partea statului. Argumentația în acest sens s-a constituit într-un spectacol ad-hoc de idei și principii pe care cei doi oameni de teatru l-au oferit auditoriului (format în majoritate din studenți ai facultăților de artă din capitală), acceptând invitația de a explica ce îi definește în relația cu lumea în care trăiesc și creează. Ambii interlocutori au convenit să evite retorica unei înfruntări în genul fotbaliștilor care joacă fiecare „pentru țara lui“.

Silviu Purcărete a reamintit că boala naționalismului este unul dintre cele mai periculoase lucruri, iar Richard Eyre a reafirmat că oricând ar fi mândru să se declare patriot dacă teatrul ar fi unanim recunoscut ca păstrător al valorilor spirituale ale unui popor. Teatrul britanic se nutrește dintr-o veche tradiție a observației sociale realiste, iar marile obsesii ale oricărui englez, deci – conform propriei declarații – și ale sale, sunt istoria și ierarhiile de clasă, imuabile precum în India. Referindu-se la montarea sa cu **Richard III**, prezentată și în turneul din România, Richard Eyre a arătat că și-a propus să lase piesa „să-i vorbească“, considerând-o un manual complex pentru un virtual tiran. Având experiența secolului XX cu ai săi Hitler și Stalin, a putut cu ușurință să dezvolte ipoteza unui tiran englez, bineînțeles uzând în expunerea scenică de un realism poetic.

Silviu Purcărete, rezumându-se doar la obsesiile românului care este el însuși, s-a declarat la rându-i bântuit de demoni și fantome, bune și rele, susținând că a evitat totdeauna cu obstinație zona comentariului politic. În momentul de față, a arătat regizorul român, teatrul a ajuns o formă de exorcism, care nu se limitează la „blestemul național“, ci îl vizează și pe cel ce apasă umanitatea întreagă. Afirmând că teatrul nu are nici o datorie față de nici un alt tip de artă, fie chiar literatura, respectiv dramaturgia originală, Purcărete indică însăși expresia teatrală drept vehicol al spiritului, mai exact „duhului“ național. Opțiunea pentru Shakespeare, atât în Anglia cât și în România, nu vizează originea autorului, ci valențele de actualitate, intrinseci operei, spectacolele putând demonstra că Shakespeare este și român, iar imaginea scenică fiind marca de stil a regizorului ce filtrează o anume moștenire culturală.

Richard Eyre a ținut să atragă atenția că teatrul britanic abia în ultimii zece ani a început să se emancipeze de hegemonia literară, textul nemaifiind privit ca sacrosanct, iar autoritatea regizorului sporind considerabil. Astăzi se manifestă chiar anumite tendințe de stopare a excesului de invenție imagistică. Părerea sa este însă că despre teatralitate se vorbește încă prea puțin. Așa-numitul „teatru vizual“ fiind – după opinia sa – formula optimă a expresiei teatrale, interesul său pentru teatrul de pe alte meridiane, îndeosebi pentru teatrul românesc, pe care-l cunoaște de aproximativ 20 de ani, este explicabil.

Extrem de suspicios în materie de „manifeste“ de orice natură, Richard Eyre a refuzat să formuleze un program al Teatrului Național londonez – atunci când, în 1988, i-a succedat lui Peter Hall, care îi urmase la conducere lui Sir Laurence Olivier –, considerând că politica unui Teatru Național se face direct pe scenă și înglobează organic fiecare decizie legată de ce se lucrează, cu cine și cum se colaborează. Totul, sub auspiciile bunei-credințe și ale aspirației spre un teatru bun. Aceasta fiind singura obligație față de publicul fără de care teatrul nu există. Pentru că teatrul este un fenomen ce se manifestă doar la timpul prezent. Calitatea de „viu“ este unanim recunoscută oriunde în lume.

Conștient că nici o montare nu poate oferi satisfacția unei lecturi individuale a monologului lui Hamlet, de exemplu, Silviu Purcărete definește spectacolul nu ca pe o redare a unui text literar sau o reproducere a unei atitudini față de o piesă anume, ci ca pe o ciocnire între ipoteticul spirit al lui Shakespeare, spiritul creatorilor și spiritul spectatorilor. În această efervescență, enunțul textului literar este o simplă componentă.

Lansându-se într-o apreciere globală a realităților socio-politice actuale, Eyre a apreciat că România, după 50 de ani de severe constrângeri, timp în care s-a știut foarte bine încotro se merge, a ajuns să se lovească de pragul de sus, cunoscând apoi deruta inerentă. Paradoxal, actualmente și Marea Britanie se luptă cu o situație oarecum similară, căci astăzi i se spulberă toate certitudinile în materie de politică, morală, sex etc. De aceea, mai interesantă, acum, în teatrul englez este nu atât ideea pe care o prezinți, cât modalitatea în care o susții. Evident, există riscul unei degenerări, cum este cazul teatrului german, aflat în declin tocmai pentru că s-a arătat preocupat mai mult de formă decât de conținut.

În ceea ce privește dramaturgia originală, Richard Eyre este de părere că nu trebuie pierdut din vedere faptul că oricând un geniu se poate naște. Lăsând la o parte acele scrieri ce nu izbutesc să se detașeze de tracasările cotidiene minore și irelevante, trebuie totuși să li se acorde șanse și autorilor contemporani autohtoni. Drept care directorul de scenă londonez a montat o trilogie scrisă de David Hare, care înfățișează dinamica trinității biserică-lege-politică.

Convenind, cu umorul necesar, că ceea ce leagă actualmente Regatul Marii Britanii de România este starea de... confuzie, Silviu Purcărete a făcut o remarcă nu lipsită de adevăr: „Cu cât este deruta mai mare, cu atât sporește deliciul creației la omul de artă, iar identitatea sa culturală devine și mai importantă!“.

Certitudinea viabilității formulelor susținute de acești doi artiști este consfințită de faptul că atât Teatrul „Bulandra“ din București cât și Teatrul Național Regal din Londra sunt deopotrivă membre ale Uniunii Teatrale Europene. Deci sunt, acestea, posibile căi de urmat.

IRINA COROIU